

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Dissertação de Mestrado

**O GESTO MUSICAL ATRAVÉS DO MA:
UMA ABORDAGEM ALTERNATIVA DA FORMA
NA COMPOSIÇÃO MUSICAL**

Marcell Silva Steuernagel

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Roseane Yampolschi

CURITIBA, 2008

MARCELL SILVA STEUERNAGEL

**O GESTO MUSICAL ATRAVÉS DO MA:
UMA ABORDAGEM ALTERNATIVA DA FORMA
NA COMPOSIÇÃO MUSICAL**

Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Mestre em Música

Universidade Federal do Paraná -
Programa de Pós Graduação em Música

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Roseane Yampolschi

Curitiba, 2008

Aos meus pais e irmãos, por me ensinarem a pensar e amar sempre.

Ao Márcio, por entender.

À Roseane, por me levar sempre um pouco além do que eu achava que seria possível.

À Comunidade do Redentor, família estendida.

Ao Golgotha e ao Pudim.

À Carol, ponto de partida e de chegada de cada dia.

Ao Arthur, pela injeção de vida e criatividade.

A Deus, por tudo.

Resumo

Esta dissertação apresenta, de maneira conjugada, uma elaboração teórica a respeito da composição musical e, ao mesmo tempo, uma obra composta pelo autor. Na elaboração teórica, propõe-se um caminho possível para o exercício da composição musical baseado em uma conjugação de idéias desenvolvidas a partir do *ma*, um conceito estético japonês que lida com o espaço, o tempo e a organização e interação de elementos inseridos aí. A conceituação do *ma* é seguida por uma definição do que seria um *ma* adequado, e por uma elaboração a respeito do papel da repetição aliada a estas premissas. Ligada à questão do *ma* e trazida a partir desta perspectiva, propõe-se uma definição instrumental do gesto musical. Após a proposição de uma definição deste, que envolve conceitos auxiliares desenvolvidos especificamente para esta discussão – tais como o conceito de enunciado e de discurso no domínio da música – o gesto musical é tratado em termos de configuração e reconfiguração, também no tocante à problemática que envolve o emprego do silêncio na composição dentro do contexto desta linha de idéias. Segue a composição propriamente dita, intitulada *Anima* e que busca demonstrar no âmbito da prática a elaboração teórica proposta. A composição, para grupo de câmara, é construída a partir da perspectiva do *ma* e emprega um pensamento gestual. Uma discussão da composição é então proposta, na qual são descritos os principais gestos musicais utilizados e as reconfigurações destes gestos, além de exemplos, retirados da partitura, da aplicação de várias questões derivadas dos conceitos discutidos, entre as quais estão a busca de um *ma* adequado, a composição musical a partir de uma perspectiva gestual, o emprego do silêncio de maneiras alternativas ligado ao gesto e ao *ma*, e a crescente complexidade envolvida na sobreposição e no seqüenciamento de gestos musicais para formar a composição como um todo. Encerra-se com considerações finais que avaliam tanto a elaboração teórica quanto a composição, na busca por uma validação, na prática da composição, de um caminho teórico traçado em paralelo no texto.

Palavras-chave: *ma*, gesto musical, enunciado, composição musical.

Abstract

This dissertation presents, as a whole, a theoretical elaboration on musical composition accompanied by a composition by the author. The theoretical elaboration proposes a possible path for the exercise of composition in music based on a series of ideas developed from the standpoint of *ma*, an aesthetic Japanese concept that deals with space, time and the organization and interaction of elements in this context. The conceptualization of *ma* is followed by a definition of what a good *ma* would involve, and also by an elaboration on the role and use of repetition in consonance with these tenets. Linked with the issue of *ma* and brought forth from this perspective, a definition of musical gesture is also put forth. After its proposition, that also involves auxiliary concepts – such as the concepts of utterance and discourse in music – musical gesture is dealt with in terms of configuration and reconfiguration, as well as the issues created in dealing with silence in musical composition in the context of this line of ideas. Following is the composition itself, a piece called *Anima*, which aims at demonstrating in practice the theoretical propositions presented here. The composition, written for a chamber *ensemble*, is created from the perspective of *ma* and employs gestural thinking throughout its conception. A discussion of the composition is then presented, in which the main musical gestures are described, along with their more importante reconfigurations, besides examples, taken from the score, of the application of the many issues derived from the concepts previously discussed. Among these issues are: the search for good *ma*, musical composition from a gestural perspective, the use of silence in alternative ways and in connection to gesture and *ma*, and the increasing complexity engendered by the layering and sequencing of musical gestures to form the composition as a whole. The dissertation concludes with a few words that assess both the theoretical elaboration and the composition itself, looking towards a validation, in the practice of musical composition, of the theoretical path drawn in parallel in the text.

Key words: *ma*, musical gesture, utterance, musical composition.

Sumário

1. Prefácio.....	1
2. Introdução.....	4
3. O conceito de <i>ma</i>: uma abertura possível	
3.1. Contexto e definição.....	10
3.2. Um <i>ma</i> adequado: o problema da resistência do meio.....	23
3.3. A busca do <i>ma</i> adequado: o papel da repetição.....	30
4. Gesto, Reconfiguração e Silêncio	
4.1. Introdução ao gesto musical: uma definição instrumental de gesto	34
4.2. Reconfiguração gestual: gestos musicais em <i>Anima</i> e suas principais derivações	
4.2.1. Definição de reconfiguração	49
4.2.2. Reconfiguração de um gesto.....	54
4.3. O Silêncio em <i>Anima</i> : uma definição instrumental do silêncio	57
5. <i>Anima</i> (partitura)	63
6. <i>Anima</i>: a questão do <i>ma</i> colocada em prática	120
6.1. Seções e relações de <i>Anima</i>	120
6.2. Os gestos propriamente ditos.....	127
6.3. Principais reconfigurações.....	135
6.4. Sobreposições de gestos e gestos sequenciados.....	153
6.5. Gestos em contexto.....	165
6.6. Grupos gestuais em <i>Anima</i> : a composição estrutural dos gestos na música.....	194
6.7. Transições entre seções.....	196
7. Considerações finais.....	205
8. Referências.....	209

Prefácio

Esta dissertação foi desenvolvida como sustentação para vislumbres específicos, como parte de um direcionamento deliberadamente orientado para a composição musical. O texto se tornou um desdobramento necessário e complexo de um processo que já estava em andamento antes do advento destas páginas, e que está diretamente relacionado com a prática de composição do autor. Ela não se limita, portanto, a discutir uma composição. É um desenvolvimento teórico baseado em uma postura nascida antes da composição em si, e que se estende para dentro da própria criação musical. A escolha de um caminho que se coloque, desde já, alternativo, em meio a um sistema com exigências acadêmicas específicas tornou necessária uma determinada argumentação teórica: é o dissecar do processo composicional, da sua concepção à realização.

Uma das tensões que se apresenta logo no início é aquela entre um processo que é, pelo menos em parte, subjetivo – o da pesquisa e da busca, por parte do compositor, por materiais e idéias – e as exigências acadêmicas que são a origem da dissertação propriamente dita. Esta subjetividade não pode ser menosprezada, pois a composição musical é um processo particularmente pessoal; ao mesmo tempo, a exigência da academia é por uma sistematização deste processo, tendo em vista a exposição e apropriação intelectual do material trabalhado pelo compositor.

Boa parte da produção musical de nossa tradição clássico-romântica passou pelos conceitos desenvolvidos a partir de uma construção calcada no organicismo, uma teoria científicista abraçada por Goethe e, também, por Schoenberg – este era entusiasta ávido do poeta alemão. É inegável que esta influência se fez sentir também no pensamento musical do compositor. Da *Urpflanze* de Goethe veio o motivo germinal de Schoenberg e o *ursatz* de Schenker. Richard Taruskin, em um artigo intitulado “The Poietic Fallacy”, sugere esta ligação filosófica e ideológica entre Goethe, Schoenberg e a concepção ocidental de composição musical (2004, p. 24). Joseph Kerman, em um ensaio intitulado “We Got Into Analysis, and How to Get Out” que aparece em seu livro “Write All These Down: Essays on music”, também trabalha esta crítica e usa o termo no mesmo sentido empregado por Taruskin (1980, p. 311-331).

O que se busca neste trabalho, entretanto, é a exploração de um processo paralelo que não esteja construído unicamente sobre aquelas mesmas bases filosóficas comuns ao

organicismo e que, ainda assim, seja relevante para uma determinada *poiética* de composição.¹

Outro elemento importante para o desenvolvimento deste texto é a prática do kung-fu – arte marcial de tradição chinesa por excelência –, e sua relevância na especificação dos elementos essenciais a esta discussão. Nosso envolvimento com a cultura oriental começou há aproximadamente dez anos, por ocasião do ingresso em uma academia de cunho tradicional de kung-fu em Curitiba, na qual se pratica o estilo *Shaolin* do Norte.² O kung-fu chinês está dividido em mais de três centenas de estilos com nomes diferentes, genealogias e histórias próprias e estilos de luta diversificados. Os vários estilos estão divididos em dois grandes grupos: o dos internos ou “moles” – aqueles caracterizados pela ênfase no trabalho introspectivo, ou seja, de cultivo de energia, respiração e equilíbrio, e os estilos “duros”, ou externos – mais associados ao combate propriamente dito e a demonstrações físicas de força e resistência. Embora o *Shaolin* do Norte seja um estilo duro, que demonstra predileção por saltos, chutes altos e movimentos amplos, ele segue um padrão comum a outros estilos externos e mais antigos de kung-fu: ao longo do treinamento, conforme o aprendiz vai dominando os aspectos superficiais e formais da arte, a ênfase passa para aqueles aspectos internos, comuns aos estilos “moles” da arte marcial e que têm mais relação com a intenção, a gestualidade, a mentalização e a realização energética dos padrões marciais empregados na concretização da intenção, combativa ou terapêutica, do praticante.³

Com o passar dos anos, à medida que o estudo desta arte marcial por parte do autor foi se aprofundando, se tornou necessária uma imersão maior na cosmovisão que cerca e apóia uma boa prática, na forma de leituras, discussões e uma exegese progressivamente meticulosa das técnicas em si, tendo em vista a aplicabilidade e a gênese fisiológica destas técnicas. Desde então, esta vivência tem se dado de maneira constante, quase que diária, e de maneira sistemática.

¹ A decisão pelo emprego do termo “poiética” é intencional, na busca por uma definição mais específica e uma relação mais direta com o grego *poiesis*: “fazer, criar”, e que encontra ressonância especialmente em um texto de Richard Taruskin, *The Poietic Fallacy*.

² O *Shaolin* do Norte é comumente associado ao Mosteiro de *Shaolin*, que fica na província de Henan, no centro-norte da China continental.

³ Uma chave para compreender a abordagem filosófica por trás do kung-fu está no conceito de *chi*, que significa, a grosso modo, “energia”. A realização energética tem a ver, portanto, com a intencionalidade do praticante, que ativa um padrão energético interno que só então se manifesta externamente através do movimento em si. Esta concepção de energia é fundamental à prática do kung-fu chinês e se encontra presente em todos os estilos, sejam estes internos ou externos. O que varia é o grau de profundidade que se confere ao estudo e à busca de domínio desta energia e a estratégia de sua aplicação sobre os movimentos e sobre a fisiologia do artista marcial que pratica a arte.

Em paralelo, durante os primeiros anos de treino, o autor estudou Composição e Regência na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. A partir do envolvimento no curso superior em música, começaram a surgir paralelos entre os conceitos das duas práticas; mas nunca foi possível estabelecer um diálogo construtivo e menos errático entre estes domínios de experiência. Embora as possibilidades de interatividade fossem diversas devido à abundância de pontos em comum, tais como criação, gestualidade, forma, estética, proporção, equilíbrio e temporalidade, nenhuma destas possibilidades se mostrava propícia a uma sistematização que permitisse um desdobramento construtivo e criativo entre as duas artes, a saber: a arte marcial e a composição musical.

Embora a correlação entre âmbitos diversos de saber seja sempre um risco, foi justamente esta comparação repleta de tensões e questões em aberto que deu origem a alguns questionamentos válidos para o processo de composição. Entre os principais pontos de tensão envolvidos neste universo de relações estavam a questão do gesto – essencial tanto para a prática marcial quanto, no caso do autor, para a composição musical, e que receberá tratamento detalhado *a posteriori* – e a questão da concretização do movimento abstrato do artista marcial em forma de interferência para dentro do espaço físico *per se*. Trataremos desta questão na medida em que esta concepção particular de espaço, e das relações dentro deste, cria o contexto para a abordagem específica do gesto, a qual será tratada no capítulo seguinte.

Rodrigo Appolloni, mestre de *Shaolin* do Norte e professor na dita academia de kung-fu, deu-nos de presente, faz alguns anos, uma flauta japonesa: uma *shakuhachi*. Ao buscar informações a respeito da história do instrumento e uma base teórica para aprender a tocá-la, surgiu um universo intimamente relacionado com a prática do kung-fu que, num primeiro momento, permitiu um aprofundamento significativo da experiência marcial. Ao mesmo tempo, a descoberta de uma tradição própria que gira em torno da *shakuhachi* e da cultura musical à qual pertence o instrumento deu forma e limites à prática da flauta em si, cultura esta repleta de conceitos estéticos tradicionais típicos, tais como o *ma*.

A partir de nossa experiência prática com a composição musical e com o kung-fu, e no paralelo entre exercício marcial e prática musical proporcionado a partir da questão do gesto, elemento essencial da cultura estética que gravita em torno da prática da *shakuhachi*, especialmente no que se refere ao conceito de *ma*, surgiram os principais protagonistas deste texto e da composição musical aqui propostos.

Introdução

Dentro do universo de uma tradição musical, existem escolas e estilos: conjuntos que abrangem obras de diversos compositores. Enquanto a totalidade de uma tradição é formada pela contribuição de indivíduos, é inegável que este corpo comum influencia a obra pessoal de cada criador. Esta é uma dinâmica constante. Assim, a obra é individual – mas também é alimentada por uma vasta gama de obras anteriores e contemporâneas a ela mesma.

Concomitantemente, a própria obra alimenta a tradição dentro da qual está inserida, não apenas com elementos que já pertencem a essa tradição, como também com novos elementos trazidos através da trajetória individual. Este fenômeno se dá, seja por vontade do compositor, ou por força de perspectivas posteriores que, mais vezes do que não, o inserem em um agrupamento específico.

A proposta deste texto é partir de uma tradição e sugerir alternativas. Neste caso, a tradição específica é a do organicismo enquanto proposta filosófica de composição, interpretação e análise; isto é, enquanto proposição estética que está associada a uma herança majoritariamente germânica, que se entremeou e, posteriormente, se firmou na tradição intelectual e artística ocidental européia a partir do século XVIII.⁴

No domínio específico da música, uma das principais influências do organicismo sobre a teoria da criação musical está justamente na maneira de encarar a forma e a organização dos materiais musicais dentro de um espaço específico; em outras palavras, a distribuição do material dentro do âmbito da obra musical. Vislumbramos aqui, portanto, uma problemática da forma musical dentro do contexto deste pensamento organicista, com a intenção de criar espaço para a viabilidade de uma senda alternativa que se busca sugerir.

Esta crítica se faz em primeira e não em terceira pessoa, muito embora a exigência por objetividade, natural ao exercício acadêmico, traga consigo a necessidade de um relato objetivo e distanciado, característico de um texto científico. Por outro lado, a busca por um elemento externo que sirva de alavanca para a construção de um caminho alternativo é a razão de ser desta dissertação. A partir desta postura crítica em relação ao organicismo, propõe-se uma construção alternativa que conduza a um determinado processo de composição musical.

Neste contexto se estabelece a experiência pessoal do compositor deste trabalho. Introduce-se aqui um primeiro elemento externo ao âmbito tradicional da música e seu universo característico. O prisma da experiência do compositor passa pela prática do kung-fu. A relação entre esta prática e a composição, puramente experiencial num primeiro momento, acaba criando um paralelismo repleto de possibilidades interpretativas e vislumbres estéticos que acabam por influenciar a prática em qualquer um dos dois domínios distintos.

A maioria dos estilos principais de kung-fu⁵ compartilha uma abordagem comum específica no tocante ao movimento e ao desenrolar deste movimento, como interferência, dentro do espaço – uma abordagem holística, que engloba diferentes âmbitos de saber,⁶ na busca por um gesto eficiente para a disciplina marcial e tendo em vista a possibilidade de emprego para a defesa pessoal.

Cristaliza-se assim uma tensão específica, no âmbito da experiência, entre os postulados práticos e corporais envolvidos na prática do kung-fu e no aprendizado da *shakuhachi*, e a dificuldade, por parte do autor desta dissertação, de aplicar uma metodologia tradicional organicista que se mostrasse relevante para a composição musical. Enquanto naquelas duas áreas a resolução de problemas formais de origem criativa se estabelecia com sucesso, através de um processo corporal baseado em conceitos, *a priori*, externos à tradição filosófica ocidental, no domínio da composição musical – muito mais abstrato – a tensão permanecia patente e insolúvel. Foi esta tensão que deu origem à busca por uma alternativa que traçasse paralelos entre as práticas mencionadas, de modo a permitir a resolução da tensão criativa formal no âmbito da composição musical – em outras palavras, trazer uma solução de outra área de saber para o campo da música.

A abertura em questão foi encontrada durante a exploração da flauta *shakuhachi*, através da prática e da leitura de textos e relatos pertinentes à interpretação e aprendizado da técnica e das notações tradicionais deste instrumento.⁷ Na busca por um pressuposto teórico que fosse compartilhado pelo universo estético-filosófico e pelo universo de experiência das práticas mencionadas, surgiu o conceito de *ma*. A partir deste conceito, foi possível chegar a

⁵ A escolha, neste texto, pelo emprego do termo “kung-fu” com letra minúscula foi feita levando em conta justamente o caráter coletivo desta expressão. O kung-fu não é um estilo único e o termo abarca uma infinidade de técnicas e escolas diversas, o que lhe dá um caráter geral e, ao mesmo tempo, específico no tocante ao conjunto intercessão entre estas no que se refere à origem chinesa, cosmovisão filosófico-religiosa comum e semelhança formal.

⁶ No contexto desta dissertação, as expressões “âmbito diverso de saber” e “domínios diversos de saber”, e outras derivadas destas duas, serão tomadas em referência ao exercício acadêmico que inclui conceitos e prepostos de áreas, *a priori*, distintas de conhecimento.

⁷ Na bibliografia desta dissertação, uma série de obras a respeito da *shakuhachi* estão relacionadas.

uma abertura, necessária para se traçar um caminho, em parte, alternativo ao do organicismo, mas mantendo o objetivo final de uma composição que se mantivesse dentro da tradição musical ocidental.⁸

O *ma* é um conceito bastante complexo e, por natureza, foge a uma definição rígida. Uma tradução possível, embora não completa, do termo seria “o espaço entre” – em outras palavras, o ritmo que se estabelece e existe entre elementos que, numa dada relação formal, constituem relações dentro do espaço, e com este espaço propriamente dito. O *ma* pode se manifestar temporal ou espacialmente, e tem relevância estética, pois está intimamente relacionado, em especial na tradição artística japonesa, à arte e a seus diversos domínios específicos, tanto no âmbito da criação quanto no da crítica e apreciação.

Além de uma discussão propriamente dita do conceito de *ma*, também interessa a esta dissertação o estabelecimento da diferença entre um *ma* satisfatório ou insuficiente. Precisa ser levada em conta, aqui, a “resistência” oferecida por qualquer meio a partir do qual se escolha trabalhar: todo meio tem características que favorecem ou trabalham contra a concretização de um determinado gesto. O *ma* se manifesta numa intenção estética que é, por sua vez, expressa através de algum desses meios que se preste, de maneira potencial, a esta relação. O meio em si pode variar, e as características do meio também variam de acordo: cada meio apresenta suas resistências, resiliências e características específicas. O *ma* adequado só pode aparecer se estas questões forem levadas em conta, pois ele dificilmente é percebido de maneira abstrata, já que sua boa aplicação está diretamente relacionada ao meio, ao material e à sua manipulação.

O conceito de *ma*, discutido detalhadamente ao longo desta dissertação, também serviu de catalisador para um processo subsequente: o da descoberta do gesto como elemento essencial, embora inconscientemente utilizado até então, da resolução da tensão criativa nos domínios do kung-fu e da *shakuhachi*. Durante o exercício de conceituação do *ma*, foi possível identificar a gestualidade análoga contida nestas duas práticas e propor, então, o emprego deste conceito na composição. O conceito de gesto é essencial na busca de uma

⁸ O termo “ocidental”, como empregado nesta dissertação, se refere à tradição musical de origem principalmente européia e que, devido à expansão da cultura deste continente, que ocorreu (e ocorre até hoje) através de diversos movimentos expansionistas, especialmente a partir do século XVI, se tornou a base cultural comum de todo o ocidente, Américas e Europa, sendo que esta influência é substituída marcadamente por outras a partir do Oriente Médio. Não se deve confundir o uso da dicotomia Ocidente *versus* Oriente, implícita pelo uso do termo supra mencionado, com a discussão que possa ser engendrado a partir de um olhar musicológico, a respeito do exotismo em música. Esta é uma discussão distinta, e qualquer menção a esta dinâmica surgida nesta discussão se limita ao contexto do argumento em questão.

ponte prática entre os âmbitos mencionados e o exercício da composição musical propriamente dito.

A conceituação que se faz de gesto aqui é aquela suficiente apenas para instrumentalizar o gesto no contexto delineado – não mais do que este recorte específico. Definir, embora apenas parcialmente, o conceito de gesto é necessário ao raciocínio aqui proposto. Na busca da conceituação do gesto dentro do contexto aqui descrito, aspectos suficientes à argumentação são estabelecidos como ponto de partida para a instrumentalização deste em relação a conceitos auxiliares já trazidos na discussão a respeito do *ma*. As pesquisas de Mark Sullivan e Trevor Wishart serviram de referencial teórico para a discussão de gesto, tendo cada um destes compositores contribuído com um olhar específico da fenomenologia em torno do gesto em música: Sullivan, com um vislumbre filosófico, e Wishart a partir de um ponto de vista mais experiencial.⁹

Apresenta-se, portanto, o gesto como elemento-chave e o *ma* como conceito axial. O que se propõe desenvolver aqui é uma leitura instrumental do gesto, visto através da lente do *ma*, de maneira a oportunizar uma trajetória alternativa na construção de um processo de composição musical. Sugere-se aqui o gesto compreendido como um “enunciado perceptível”, a partir do qual se confere organização ao material. O termo aparece a partir do trabalho de Wishart, já no âmbito da discussão musical, e sua conceituação em um nível mais detalhado é possível através de um paralelo com a definição de enunciado desenvolvida por Bakhtin, originalmente num contexto lingüístico, e trazida para o campo da composição musical, a qual será desenvolvida em um capítulo específico a respeito da questão do gesto e de sua manipulação no contexto da composição musical.

Duas questões desenvolvidas a partir do conceito de gesto também são cruciais no desenrolar prático da composição musical. O primeiro é a reconfiguração do gesto: este conceito envolve processos de manipulação e transformação de um determinado gesto durante a composição.

O segundo conceito, vital também pela sua relação direta com o *ma* e a tradição oriental associada a este, é o do silêncio. No capítulo a respeito do *ma*, o silêncio será abordado do ponto de vista da perspectiva filosófica ligada ao contexto original no qual surge o *ma*. Num segundo momento, em relação ao gesto, discorre-se sobre o silêncio em relação com o gesto musical e, de maneira mais específica, é apresentada uma discussão sobre as

⁹ As principais obras empregadas nesta dissertação para a discussão de gesto são *On Sonic Art*, de Trevor Wishart (1996), e *The Performance of Gesture: Musical Gesture, Then and Now*, de Mark Sullivan (1984).

possibilidades de aplicação e interferência do silêncio no processo de composição musical.

Também de vital importância é o papel da repetição como fenômeno essencial, ligado à busca de um *ma* profícuo. Mesmo que a repetição apareça, no desenvolvimento desta dissertação, sempre ligada a um ou outro aspecto da teoria ou da prática da composição, não recebendo, assim, um capítulo à parte, ela é essencial tanto para a argumentação teórica centrada no *ma* quanto para a prática da composição desenvolvida a partir do gesto. O trabalho de Ferraz, através da sua pesquisa com a repetição do diferente, possibilitou um tratamento já alinhado com a questão do *ma* e do gesto.

A questão da repetição não é uma discussão acessória à questão do *ma*, devido justamente à tradição a partir da qual se introduz o conceito em si: a cultura japonesa trata com imprescindível seriedade a repetição, não apenas como parte de um processo de aprendizado em dada área, como também na busca por maestria de um conceito e elemento de contraposição a uma espontaneidade que precisa ser “temperada” de maneira a ter relevância estética clara em sua expressão. A relação de repetição caracteriza e configura, por esta razão, o contexto de origem do *ma*.

* * *

A proposta de composição da obra que integra esta dissertação não é uma tentativa de emulação ou simulação de uma sonoridade pseudo-oriental. A notação empregada será a ocidental contemporânea.

A obra propriamente dita é resultante destes procedimentos: uma peça de câmara, escrita para flauta transversa, harpa, violino, violoncelo e percussão, cujo processo de composição tenha como ponto de partida, e como guia processual, o “caminho conceitual” desenvolvido neste texto.

Após a apresentação da obra discute-se a composição, com o fim de avaliar até que ponto o exercício conceitual prévio se demonstrou exequível na prática. Também no escopo desta discussão estão os aspectos analíticos e teóricos que demonstram a ligação entre os processos de pensamento teórico e os procedimentos de cunho composicional, bem como um detalhamento de escolhas características que foram pautadas, em especial, por um ou outro aspecto relevante do raciocínio, tais como a experimentação com o *ma* num contexto dissociado de sua tradição, o uso da repetição dentro do processo de composição em níveis diferentes, e a busca e apropriação de gestos musicais específicos durante o desenvolvimento da obra.

Os capítulos estão dispostos de acordo com sua apresentação neste resumo. Uma elucidação dos conceitos básicos da argumentação – *ma* e gesto – se dá em separado, sendo conferida atenção especial à definição dos conceitos propriamente ditos para, assegurada uma apropriação individual, sugerir o emprego do gesto através do *ma* tendo em vista o processo de composição em si: um raciocínio conjugado que propõe a configuração de uma leitura específica e ordenada dos conceitos. Estabelecida a correlação entre estes, essencial para a compreensão do processo composicional, apresenta-se a obra em si e, logo após, uma discussão a seu respeito.

Ainda em relação aos conceitos utilizados, note-se que as citações estão traduzidas. No caso de citações de maior importância e que estejam relacionadas a conceitos empregados ou traduzidos para os fins desta dissertação, a citação original encontra-se também em nota de rodapé.

São patentes, do ponto de vista acadêmico, os riscos impostos pelo percurso alternativo que se deseja trilhar aqui. Seja pela crítica bastante acirrada do organicismo – pois este faz parte da própria tradição a partir da qual esta dissertação é desenvolvida –, seja pelo exercício interdisciplinar que é uma prerrogativa necessária desta dissertação, o autor está ciente da necessidade de se elucidar, com propriedade, os conceitos envolvidos e explicitar de maneira clara e extensa as pontes que se deseja construir para lograr com relativo êxito a descrição de um processo que ainda é, notadamente, intuitivo: o exercício da composição. Por outro lado, são claras as vantagens que se espera colher deste desenvolvimento sistemático, entre elas a clarificação da própria intuitividade que lhe deu origem e, assim, uma melhor assimilação desta na composição em si.

É válido, portanto, repetir este exercício na busca de um amadurecimento técnico, pois trilhar um caminho alternativo sabendo onde se quer chegar pode trazer um resultado enriquecedor. É necessário, porém, frisar que este procedimento apresenta o risco da diluição do raciocínio e do material do compositor, bem como do extravio da intenção original que dá origem à própria busca. Justamente devido a este risco é que nos delongamos de tal forma nesta conceituação, de maneira a garantir uma compreensão abrangente do universo de concepções que compõem, por assim dizer, as “pedras fundamentais” deste caminho alternativo que se busca construir.

O conceito de *ma*: uma abertura possível

*Expressing the sounds that exist between the notes is also the traditional lifeblood of the Shakuhachi, and is what helps give rise to the yureru oto's exquisite reverberations.*¹⁰

Kaoru Kakizakai

3.1 Contexto e definição

Construir uma trajetória em parte alternativa pode parecer um exercício vão, devido à premência do caminho existente e estabelecido, através da tradição, por valores determinantes advindos do pensamento organicista. Por outro lado, é inegável que, no caso da composição musical, o resultado e o processo estão intimamente ligados. Uma obra não resulta desvinculada do processo que lhe deu origem. Esta relação não é um fenômeno circunscrito ao material musical em si – o elo se estabelece muito antes, na mente do compositor, na medida em que este vai construindo o universo de possibilidades que irá trazer para a obra. Esta é, por sua vez, um reflexo do caminho escolhido pelo compositor e um resultado das decisões que ele toma em relação à música, dentro da trajetória que se dispõe a explorar ou que considera mais apropriada para o seu processo criativo naquele contexto e momento específicos.

Apresentar uma alternativa é, neste caso, explorar uma abertura advinda de outra tradição; é subverter, até certo ponto, aquele caminho familiar prevalecente, de modo a deflagrar novos pontos de vista que venham a mediar o trabalho de composição e interferir na construção deste. No caso desta pesquisa específica existe uma intenção de sistematização que favoreça a construção metódica de um universo conceitual elaborado a partir de

¹⁰ *Yureru oto* significa, em termos acústicos, a flutuação dinâmica no tom da Shakuhachi. Para o zen-budista, é o *yureru oto* que simboliza a essência transitória do zen.
Disponível em: <<http://www.kotodama.net/shakuhachi/corespirit.html>>

correlações trazidas de diferentes âmbitos de saber, e orientadas para o exercício da composição musical em si. A busca se faz, então, por um construto que seja, a uma só vez, academicamente sustentável e ao mesmo tempo relevante para o processo e para a linguagem do compositor em si.

* * *

A flauta japonesa *shakuhachi* é um instrumento relativamente simples no tocante à construção, embora sua manufatura seja um processo complexo e ritualizado, além de caracteristicamente meticuloso. Trata-se de uma porção tubular de bambu, cortada preferencialmente da base da planta,¹¹ com uma porção radicular propositadamente preservada no bocal do instrumento, com um recorte diagonal para o bocal, que pode ser feito diretamente na madeira ou inserido empregando-se outro material – de plástico a chifre de búfalo – e que é denominado *utaguchi*. Originalmente um instrumento de seis furos, a *shakuhachi* contemporânea possui cinco: quatro na frente do instrumento e um atrás. A flauta é tocada na vertical, com embocadura livre e o bocal apoiado na porção superior do queixo do intérprete, logo abaixo do lábio inferior. O instrumento, que é empunhado entre o dedo médio, na frente, e o dedo opositor da mão por trás do tubo,¹² mede 1,8 *shaku*:¹³ aproximadamente 54,5 centímetros.

A primeira menção a um instrumento de sopro denominado *shakuhachi* é do período *Nara* da história do Japão, que compreende os anos entre 710 e 794 d.C. O predecessor imediato deste instrumento é uma flauta chinesa de seis furos. A partir do século XIV, esta flauta foi “adotada” por mercadores e samurais de classe inferior e posteriormente por monges da seita Fuke do Zen-budismo japonês, que a utilizavam exclusivamente em exercícios de meditação. A seita foi extinta mais tarde por motivos políticos e, a partir do século XIX, o instrumento encontrou recepção em várias classes da sociedade japonesa, permanecendo como um dos representantes musicais da cultura japonesa tradicional.

¹¹ No caso da *shakuhachi*, o bambu preferido é o *madake* que, embora não nativo ao Japão, é preferido pelos japoneses também para a construção civil devido à sua robustez característica. Em relação à flauta, esta mesma robustez, resultado de uma estrutura celular densa mas cheia de poros, confere peso à ressonância do ar no instrumento.

¹² LEPENDORF, 1989, p. 233.

¹³ O *shaku* (尺) é uma medida tradicional japonesa de 30,3 centímetros de comprimento e que surgiu, originalmente, a partir da medida entre dois nós de um pedaço de bambu. Deriva daí o nome da flauta, que é a junção de “*shaku*” mais “*hachi*”, que significa oito. Como a medida da flauta-padrão é de 1,8 *shaku*, o nome vem da própria medida da flauta.

A descoberta da *shakuhachi* foi a primeira “janela” que apareceu entre estes dois mundos: a prática do kung-fu – e as experiências culturais associadas a esta prática – e a composição musical. Ao aprofundar um pouco mais o estudo da flauta, especialmente no contexto de relatos de intérpretes e entrevistas com compositores e fóruns virtuais de troca de experiências,¹⁴ surgiu o conceito do *ma*.

O *ma* é um conceito japonês aplicado a todas as esferas – filosóficas e práticas – nas quais há interferência estética. Reconhece-se, na noção de *ma*, um nome para algo que é essencial à prática diária do kung-fu e que já fazia parte da experiência do autor neste domínio, mas que ainda não havia sido sistematizado. Através da descoberta do *ma*, foi possível começar a contemplar uma ponte entre as práticas distintas já mencionadas e a composição musical.

O *ma* é encontrado onde há uma demanda estética por espaço, ritmo e relação na arte: jardinagem, arquitetura, caligrafia, artes plásticas, artes marciais... Os exemplos são inúmeros. Ao reconhecer o valor do *ma* na tradição japonesa, por exemplo, uma empresa de desenho de móveis, em sua brochura explicativa, aponta o *ma* como foco de concepção na hora de criar cadeiras e mesas:

The starting point for Japanese architecture is the discovery of peace of mind in the intimations that come into being in the vicinity of a single pillar. “Ma” is the term used in Japanese to describe the replete space that is created when a variety of intimations are combined as a consequence of several pillars being present within the same space. The intimations generated by each pillar combined to create “ma”.¹⁵

A descrição abaixo, que aponta para uma interferência arquitetônica a partir de conceitos tradicionais japoneses, descreve o papel do *ma* em dois contextos diversos, um dramático e outro de arranjo floral:

This sense of the in-between is highly valued throughout the Japanese arts, as evidenced in Noh theatre, in which the performance depends as much upon the pauses between sounds and movement as it does upon the things themselves (Nitschke, 1993). It is also reflected in the Japanese custom of flower arrangement (*ikebana*). While Western interpretations of *ikebana* typically focus on the flower as ornament, in the Japanese tradition it serves to give depth to the shadows created between the flower and the wall or within the alcove where it is sited (BROWN, 2007, p.66).

¹⁴ Esta pesquisa incluiu também a participação em fóruns virtuais de troca de experiências, tais como os encontrados em: <www.komuso.com>; <<http://shakuhachiforum.com>>; e <www.mujitsu.blogspot.com>, dentre outros.

¹⁵ Brochura da empresa NextMaruni. Disponível em: http://www.nextmaruni.com/e/concept/concept_index.htm.

Outro exemplo da crucialidade do *ma* para a estética japonesa, uma descrição encontrada em um estudo sobre dança e performance, expressa o seguinte:

O *ma* é particado em formas de arte tais como a caligrafia com pincel, criação de arranjos florais *ikebana*, cerimônia do chá em artes performáticas tais como o *kabuki*, *noh* e *kyogen*. (STOCK, 2005, p. 11).¹⁶

O mesmo artigo ressalta a importância do *ma* para a estética japonesa da seguinte forma:

Considerado a pedra angular da estética japonesa – uma ‘estética de estase em movimento’ – o *ma* é o ‘caminho através do qual se pode sentir o momento do movimento’. [...] (Ibid, p. 10).¹⁷

A teoria da criação artística japonesa passa, tradicionalmente, de tal modo pela questão do *ma* que este encontra lugar em praticamente todos os campos da arte tradicional desta cultura, inclusive no campo da música. Vale ressaltar a relevância do *ma* na tradição da *shakuhachi*. Porém é preciso esclarecer que a descrição apresentada aqui, embora restrita à questão do *ma* dentro do contexto específico da tradição deste instrumento, não é colocada para sugerir que a aplicação do *ma* no domínio da música tradicional japonesa se restrinja, de maneira alguma, ao âmbito deste instrumento específico, e tampouco ao domínio da música.

A música tradicional japonesa não possui um sistema padronizado de notação para os diversos instrumentos. Ao contrário, cada instrumento possui uma notação própria. Existem, ainda, diferenças quanto aos sistemas de notação utilizados por cada tradição ou escola de um mesmo instrumento. No caso da *shakuhachi*, isto também se verifica – ainda mais devido ao fato de ser a *shakuhachi* um instrumento cujo repertório tradicional é, em sua maior parte, para um intérprete. Existe um repertório para grupo de câmara, mas a vasta maioria da literatura musical para a flauta é solista.

Cada escola, ou *ryu* em japonês, possui uma variação própria de um sistema original de notação desenvolvido no século XVII. Este sistema foi elaborado a partir de caracteres do silabário *katakana* japonês.¹⁸ Junto a estes caracteres estão sinais denotando indicações rítmicas, articulações, linhas de respiração e regras auxiliares de interpretação. Existe certa

¹⁶ Tradução do autor.

¹⁷ Tradução do autor.

¹⁸ O silabário *katakana* é apenas um de três sistemas que constituem o repertório para a escrita japonesa. Os outros dois são o *kanji* e o *hiragana*. Hoje em dia, letras latinas são utilizadas na complementação deste repertório.

semelhança com a tablatura ocidental. Abaixo, um exemplo de notação para *shakuhachi*. Como na escrita japonesa, lê-se de cima para baixo e da direita para a esquerda. Este trecho é retirado de uma peça tradicional, do repertório das *honkyoku*, denominada *Yamagoe*, numa edição da Shakuhachi Society of British Columbia, no Canadá.¹⁹

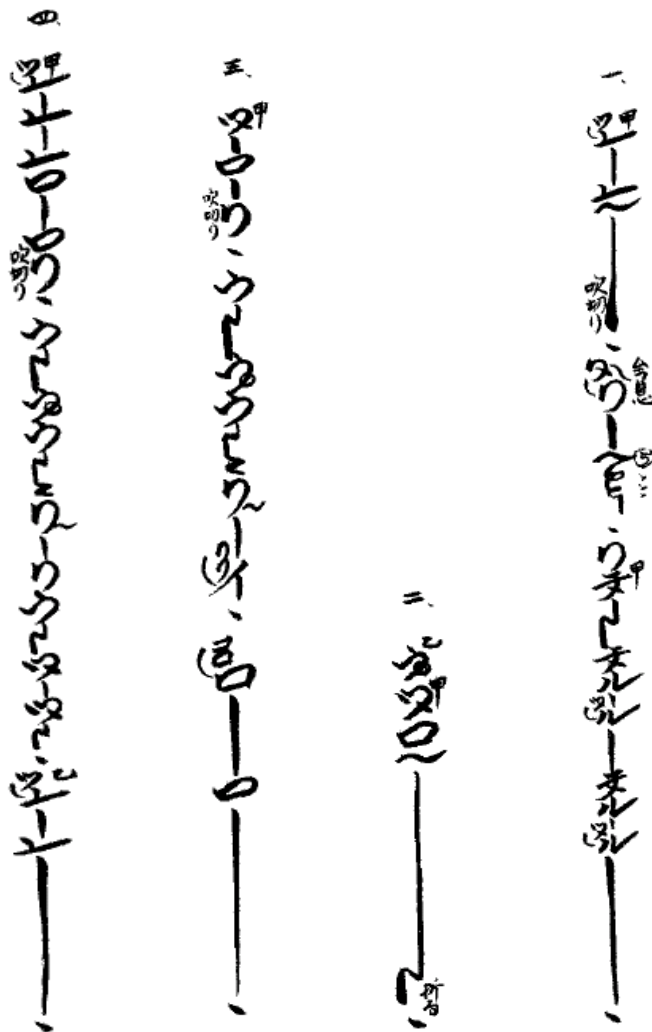


Fig. 1. Notação tradicional da *shakuhachi*

Uma explicação detalhada e minuciosa desta notação tradicional está fora do escopo desta dissertação. Mas o trecho acima reproduzido basta para explicitar que a notação, basicamente, indica as notas, as articulações e a duração das respirações. As pequenas marcas ao final de cada linha são cesuras, e os traços longos indicam a duração relativa das notas de cada frase.

¹⁹ Instruções de RAMOS, Alvin Takegawa e caligrafia de FURUYA, Teruo. SMITH, Peter (Ed). Shakuhachi Society of British Columbia, Canadá. Disponível em: www.bamboo-in.com.

Na notação tradicional das *honkyoku*²⁰ existem diversos sinais que significam os diferentes elementos envolvidos na execução. Mas não há uma notação rítmica rígida. Os traços dão uma idéia geral, e bastante relativa, da duração das notas longas e das respirações, mas não existe uma caracterização típica de acentos regulares fortes e fracos nesta notação, como explica Weisgarber:²¹

Um senso de atemporalidade permeia muitas das *Kinko honkyoku*.²² Tempos fortes alternando com tempos fracos são ausentes, e certamente há momentos em que a sensação é de que todo movimento foi paralizado – uma sensação bastante parecida com eventos similares em dramas *No* (WEISGARBER, 1968, p. 319).²³

Por sua vez, a ausência de uma notação característica para indicar outros parâmetros, como as mudanças de tempo e as ornamentações, é descrita da seguinte maneira por Berger:

Não obstante o fato de que mudanças no andamento são numerosas e importantes, estas mudanças raramente estão indicadas na notação e o mesmo é válido para ornamentação. Ambos os aspectos devem ser aprendidos durante a lição (BERGER, 1969, p. 34).²⁴

É possível inferir daí que a inexistência de um padrão métrico de notação rítmica para a escrita musical, no caso das *honkyoku*, esteja ligada à relevância do *ma* na estética japonesa em geral, e ao domínio da *shakuhachi*, de forma peculiar, no desenvolvimento da notação, tendo em vista o processo de aprendizado e execução das peças. A idéia por trás desta notação parece ser a de que o aluno irá aprender a música com um professor, repetindo exaustivamente a peça e decorando-a, para só então imprimir sobre ela o seu próprio *ma*.

Isto não significa um “ritmo livre”, no sentido de uma liberdade absoluta de interpretação; pelo contrário, o peso da tradição é grande e o aluno deve estar consciente disto, principalmente no caso do seu repertório ser de uma das escolas tradicionais. Mas a notação, não sendo ritmicamente exata nem especificamente mensurada, traz à tona a necessidade de o intérprete se apropriar da peça e dar vida a ela; em outras palavras, de

²⁰ *Honkyoku* são as peças do repertório tradicional para a Shakuhachi. Cada escola ou estilo tem suas *honkyoku*, e as trinta e seis peças mais antigas são comuns à maioria dos estilos ou escolas. Estas peças foram desenvolvidas pelos monges da seita Fuke Zen-budista no século XIII como forma de meditação ou oração, e não para apresentação pública.

²¹ Elliot Weisgarber e Donald Paul Berger são estudiosos ocidentais da Shakuhachi.

²² A *Kinko Ryu* é uma das principais escolas tradicionais de *shakuhachi*.

²³ Tradução do autor. Esta é uma descrição adequada de Weisgarber para boa parte do repertório das *honkyoku* escritas para flauta *shakuhachi* solo. O original lê-se: “A sense of timelessness pervades much of the *Kinko honkyoku*. Strong beats alternating with weak are absent, and indeed there are moments when there is a feeling that all motion has been arrested – a feeling not at all unlike similar events in the *No* drama”.

²⁴ Tradução do autor.

conferir-lhe um *ma* que seja convincente e que provenha da visão estética própria que ele tem da peça. Um intérprete principiante provavelmente irá correr de uma nota para outra, com medo do silêncio desconfortável entre as frases musicais; ou então hesitará entre uma frase e a próxima, destruindo assim a possibilidade de uma relação equilibrada entre elas. Um mestre da *shakuhachi*, por outro lado, sente-se confortável no silêncio entre estas mesmas frases porque está consciente das relações existentes no interior da música ao longo do desenrolar da peça. Não há desconforto causado pela aparente hesitação, que poderia ser interpretada como falta de controle; o que existe é um ritmo interno e orgânico apropriado e específico para aquela peça, interpretada por aquele flautista e naquele contexto, também específico.

Como se pode perceber a partir da discussão acima, a noção de *ma* está relacionada a um modo de respiração e a uma idéia de espaço – elementos estes que têm um papel preponderante e estrutural no tocante à forma da música para *shakuhachi*.

De um ponto de vista mais abrangente e tendo em vista o emprego do *ma* na prática da composição musical, Toru Takemitsu, compositor japonês que exerceu considerável influência sobre sua geração, dentro e fora de seu país, ao procurar definir o termo em questão, aponta para a posição central que as noções de tempo, espaço e ambigüidade têm no conceito de *ma*, especialmente na busca de uma sonoridade que reflita este conceito:

Ma não é apenas um conceito no tempo; é, ao mesmo tempo, algo muito especial, uma coisa especial, creio eu. *Ma* pode ser, creio [...] ah, *ma* é um termo muito filosófico. [...] mas o *ma* não pode ser dominado por uma pessoa, por um compositor. O *ma*, é claro, nunca pode ser determinado. *Ma* é a mãe do som e deve ser muito vívido. *Ma* é espaço vivo, mais do que o espaço propriamente dito...É muito difícil falar sobre *ma*. Sabe, *ma* em japonês não é apenas o que se encontra “entre”, mas foneticamente também sugere “magia”, portanto [...] é muito difícil dizer[...] (CRONIN/TAKEMITSU/TANN, 1989, p. 223).²⁵

Será necessária uma elaboração mais detalhada para apreender aquilo que, para o artista japonês ligado à sua tradição, é vivenciado desde cedo no aprendizado e na prática da sua arte. Devido a um sistema de ensino baseado na repetição – que é característico da estrutura social nipônica – muitos conceitos contidos em uma dada prática estética são vivenciados antes mesmo de serem descritos verbalmente ou cristalizados em uma fórmula. A questão da

²⁵ Tradução do autor. A transcrição original da entrevista também denota a mesma nota evasiva de Takemitsu ao buscar uma descrição do *ma*: “ *Ma* is not only a concept in time; it is at the same time very spatial, a spatial thing, I believe. *Ma* is, perhaps [...] oh, *ma* is a very philosophical term [...]. [...] but *ma* cannot be dominated by a person, by a composer. Of course, *ma* can never be determined. *Ma* is the mother of sound and should be very vivid. *Ma* is living space, more than actual space...It is really hard to speak about *ma*. You know, *ma* in Japanese is not only that which is “in between,” but phonetically it also suggests “magic,” so [...] it's very hard to say [...].

importância deste gosto pela repetição, que ocorre no processo de incorporação do conceito à prática, será abordada de maneira mais detalhada mais adiante.²⁶

É importante frisar que o *ma* não representa a totalidade da visão estética japonesa a respeito do espaço. Existem outros conceitos ligados às idéias de espaço, vazio e ritmo que lhe são complementares, tais como as noções de *nagame* e *en*, que servem para aprofundar o conceito em questão. De acordo com estas noções, o conceito de *ma* adquire uma abrangência maior de sentidos.

O conceito de *en* está intimamente relacionado ao *ma* – na realidade, a manifestação do *ma* já implica a presença de *en*. Em japonês, o próprio termo *ma* subentende a existência implícita do *en*, evocado pelo ideograma utilizado na grafia. Tendo em mente a tradução do inglês “*in between*”, o termo pode ser compreendido como “o que existe no intervalo entre”. Define-se o termo como o espaço – neste caso, a pausa em si – que existe entre elementos intrinsecamente temporais. Os zen-budistas japoneses adotam o termo de maneira mais radical, e nesta tradição *en* assume o significado de abismo, de vazio.

Esteticamente, porém, o termo é utilizado de maneira mais sofisticada, denotando mais do que o vazio entre elementos no espaço. Sua natureza é propositadamente ambígua, devido justamente à tentativa de incorporação da fenomenologia da ambigüidade dentro da própria definição do termo, como se, ao empregar a palavra, se evocasse a ambigüidade do espaço que existe entre elementos: um equilíbrio dinâmico entre objeto e espaço e entre outras antíteses e complementariedades possíveis: som e silêncio, movimento e descanso, pulso e pausa. É um conceito muito valorizado nas artes japonesas mais diversas e aparece caracterizado, por exemplo, no teatro *No*. Nesta arte dramática, a qualidade da performance se baseia não apenas nas ações que se desenrolam no palco; esta mesma qualidade depende do sentido, da força e da intencionalidade das pausas entre as ações. De igual maneira, nos

²⁶ Em busca de uma definição fiel e precisa do *ma*, o autor entrou em contato com conhecidos japoneses da mesma geração em Nagoya e em Tóquio. Estes se posicionaram a respeito da questão do *ma* de modo similar: a nova geração de japoneses quase não compreende mais o que significa o *ma* – apenas os idosos, ou aqueles envolvidos em alguma atividade estética tradicional, ainda cultivam este conceito, pois ele é vital para uma arte viva de acordo com as linhas mestras tradicionais da cultura japonesa. É claro que esta dificuldade não está restrita ao conceito em questão aqui, e se configura como um problema maior que está além do âmbito de interesse desta dissertação. Mas esta configuração dificultou o processo de conceituação em vista. Enquanto a busca era por uma fórmula – uma frase que encerrasse o significado do conceito – foi notado que, para o japonês e no que diz respeito a conceitos tradicionais como o *ma*, a cognição funciona primordialmente por outro caminho – o da vivência. Sob esse ângulo, a fonte mais prolífera de informações a respeito do *ma* foi encontrada em entrevistas e fóruns de discussão na internet e não em livros de etnomusicologia ou cultura japonesa. Para se compreender de maneira apropriada o conceito, deve-se experimentá-lo no exercício da arte. O conceito teria, por assim dizer, dificuldade de subsistir fora do seu “habitat natural” e deve-se, portanto, buscar uma relação com ele na própria prática.

arranjos florais característicos japoneses *ikebana*, o *en* se manifesta não apenas na mera disposição dos elementos do arranjo, mas na intencionalidade do criador ao pensar na projeção das sombras provocadas pelo arranjo na parede ou no pano de fundo. Em outras palavras, é a manifestação visual da existência do espaço, que existe pontencialmente na relação do arranjo com a luz, que por sua vez permite que esse arranjo seja percebido e apreciado esteticamente. Esta é a concretização do *en*.

O conceito de *nagame*, por sua vez, também denota espaço, mas de maneira diferente. Para o compositor Roger Reynolds, o conceito de *nagame* está relacionado mais intimamente à existência de uma distância, portanto de um espaço, entre elementos relacionados em um ambiente possível. É um conceito dinâmico, na medida em que se manifesta através de uma fenomenologia específica, que tem a ver com a contemplação, ou percepção, entre estes elementos dispostos.

Tradicionalmente, o sentido japonês de “espaço” têm sido um sentido rico, implicando muito mais do que a dimensão física ou gradações relativas de ocupação ou vazio. Nossas noções a respeito de dimensão se relacionam com a idéia ocidental de um volume *empacotado*, enquanto a arquitetura tradicional japonesa esteve comprometida com um espaço percebido de modo mais flexível e mais livre (...).

O termo mais antigo e mais interessante daqueles associados ao espaço é o *ma*. Este termo designa o “intervalo” existente entre duas coisas (objetos, pessoas, pontos no tempo...) que poderiam, potencialmente, interagir. É um termo distinto de *nagame*, que está ligado a um processo de observação, devido ao fato de estar focado em relações próximas e em uma consciência do potencial de interação entre elementos. Este é um conceito dinâmico que encontrou uma passagem também para dentro de situações musicais. A obra *Dorian Horizon*, de Takemitsu [...]. Pode-se saborear o potencial inerente à estruturação do posicionamento dos instrumentos, e é possível manter uma consciência desta presença mesmo em períodos em que estas distinções não estejam sendo exercitadas plenamente (REYNOLDS, 1992, p. 27-28).²⁷

De acordo com o compositor, esta característica perpassa, de maneira similar, outros conceitos relacionados ao espaço e ao tempo na tradição estética japonesa. Assim, o *en*, de maneira quase complementar, se relaciona primariamente com a *ausência* deste espaço, com o vazio que estaria implícito na própria presença destes elementos possíveis.

Essa interdependência de conceitos, por sua vez, sugere uma perspectiva de relação flexível entre espaço e tempo na estética japonesa. A compreensão aqui poderia ser a de que tanto o espaço quanto o tempo se apresentam como ambientes, planos a partir dos quais as relações entre elementos se tornam possíveis. O meio estaria diretamente relacionado a pelo menos um desses planos – dependendo da manifestação estética em questão – sendo responsável pela existência concreta destes conceitos em um dado momento ou espaço.

²⁷ Tradução do autor. Grifo do autor.

Assim, seria possível tratar da questão do tempo e da questão do espaço de maneira similar, ainda mais no caso da música, que é uma arte temporal por excelência. Mesmo assim, é possível a proposição de um “espaço musical” dentro do qual os elementos sonoros seriam manifestos. O silêncio também poderia ser visto desta perspectiva: um elemento relacionado ao espaço temporal em si e que tem uma função elemental própria dentro deste espaço.

Para Roger Scruton, esta compreensão mais ativa de espaço, característica da tradição estética oriental, também parece estar presente na tradição estética ocidental, tendo em vista o conceito de espaço na composição discutido acima. De acordo com suas palavras:

A atividade que anima a superfície musical é aquela que anima a você e a mim – mesmo que transferida para outro reino, inacessível: o reino do som puro, onde apenas criaturas incorpóreas vivem e respiram. A atividade musical não é apenas movimento, mas a forma peculiar de movimento que denominamos ação – a confluência de vida e agência racional que distingue a humanidade de qualquer outro fenômeno no mundo natural. Isto explica o peculiar efeito do silêncio na música: ouvimos o silêncio como *Schweigen*, um estar silencioso. Não é o cessar da ação, e sim ação de um outro tipo – restando, contendo, negando. Silêncios, em música, sempre estão prenhes de algo (SCRUTON, 1997, p. 333, grifo do autor).²⁸

Scruton retrata com bastante propriedade esta perspectiva de reconhecimento do silêncio como algo impregnado de significado, tanto quanto o som em si. O conceito de *ma*, porém, caminha além desta circunscrição para algo ainda mais amplo. O silêncio não é apenas um recurso musical possível que se encontra à disposição na paleta técnica do compositor. É a matéria-prima a partir da qual, e para dentro da qual, nasce a música, num processo análogo à maneira através da qual foi descrito, anteriormente, o procedimento do artista marcial que interfere com movimento *para dentro* do espaço. A discussão em torno da questão do silêncio é crucial não apenas para uma compreensão abrangente do conceito de *ma*. É importantíssima também na elaboração, feita no capítulo seguinte, a respeito do gesto musical e no desenvolvimento destes conceitos para uma prática de composição musical.

É necessário também chamar a atenção para a associação que Scruton faz, nesta citação, da fenomenologia do silêncio com a questão da ação. Pode-se denotar, da sugestão de

²⁸ Tradução do autor. Devido à essencialidade da discussão em torno do silêncio para uma boa compreensão do *ma* e também tendo em vista a argumentação mais aprofundada que se dá em torno desta questão no capítulo subseqüente, transcreve-se abaixo o original em inglês desta citação: “The activity which animates the musical surface is that which animates you and me - although transferred to another and inaccessible realm, the realm of pure sound, where only incorporeal creatures live and breath. Musical activity is not just movement, but the peculiar form of movement we call action - the confluence of life and rational agency which distinguishes humanity from every other phenomenon in the natural world. This explains the peculiar effect of silence in music: we hear silence as *Schweigen*, a being-silent. It is not a cessation of action, but action of another kind - refraining, withholding, refusing. Silences in music are always pregnant.”

Scruton, que o silêncio significativo é uma espécie de ação. Esta é uma abertura importante justamente pela leitura de ação enquanto intenção que, ligada a um evento sonoro, é a essencial característica do gesto musical. Esta elaboração, porém, é feita somente no capítulo subsequente desta dissertação, e esta abertura deve, portanto, ser posta de lado até o momento de abordá-la no contexto devido.

O *ma* incorpora, desse modo, todas as relações elementares possíveis: entre os objetos estéticos, entre estes e o espaço, entre os espaços. E é neste sentido que se pode compreender o *ma* como o ritmo, na composição. Na arquitetura e paisagismo japoneses, por exemplo, é o *ma* do arquiteto ou paisagista que vai determinar o ritmo dos elementos no espaço estabelecido para a composição. O paisagista japonês, ao compor um jardim, leva todos estes elementos para dentro da concepção e pensa no caminho que será traçado pelos pés daqueles que desfrutarão do ambiente estético criado por ele. O jardim é um meio espacial. O desfrutar da paisagem é possibilitado dentro do espaço e das opções de trajetória, que se desdobram em uma infinidade de pontos de vista possíveis. Esta questão importante, a respeito do meio, será endereçada também dentro desta discussão a respeito do *ma* na exploração das possibilidades e na definição dos caminhos que serão traçados a partir da compreensão do termo. A questão do *ma* relacionado ao ritmo é pertinente ao âmbito estético da música, e é uma das dimensões de interferência mais diretas no que diz respeito ao exercício da composição musical, juntamente com a questão da forma, que também é influenciada por esta dimensão do conceito de *ma*, que lida explicitamente com relações entre elementos dentro de uma linha temporal.

Em se tratando de compreender a noção do *ma* no âmbito da música, podemos dizer então que um *ma* adequado é aquele que expressa e valoriza, da melhor maneira possível, uma relação estética preñe de dinâmicas potenciais e relações possíveis de movimento no espaço ou no tempo, ou entre um elemento e o espaço com o qual ele interage. Deve-se ressaltar que, como a cultura de nascença deste conceito é de sentidos e não majoritariamente da razão – pelo menos não na acepção que o Ocidente tem do termo “razão”, como algo desvinculado do sensório e que circunscreve um domínio à parte e, em alguns casos, até diametralmente oposto ao universo dos sentidos – o *ma* precisa ser compreendido como parte integrante do meio para dentro do qual ele se materializa. Deste modo, ele serve à direção e interação dos sentidos antes mesmo de se constituir como um instrumento lógico, uma ferramenta neutra, para a composição.

Assim, uma tentativa de escrever música que procure levar em conta o *ma* precisa incluir, de maneira significativa, uma exploração dos sentidos. O reconhecimento sensorial

dos instrumentos em si, por exemplo, é vital para que o *ma* se faça presente na composição. Além disso, os sentidos que estão envolvidos na execução e na apreciação deste construto em que estão entremeados a obra, o intérprete e o instrumento – o som, o espaço, a estrutura física de tal meio – tudo isto deve colaborar para que o *ma* exista de maneira concreta o suficiente para que um ouvido ocidental, não acostumado às nuances sonoras tênues que surgem da aplicação do conceito, consiga perceber e se relacionar com a música.

É claro que esta tentativa de aproximação com elementos externos à tradição ocidental, em si, não apresenta novidade. O século XX, por exemplo, esteve repleto de experiências e buscas por alternativas musicais advindas das mais diversas procedências. Isto é verdade também em relação ao vasto universo de possibilidades das filosofias e religiões asiáticas, além da existência da alternativa de emprego literal dos sistemas musicais intrínsecos a estas culturas. John Cage, por exemplo, utilizou os conceitos do taoísmo na composição de sua *Music of Changes*; as obras *Mantra*, *Inori* e *Licht*, de Stockhausen, todas fazem uso de temáticas e recursos oriundos de tradições orientais. Já a peça *7 HàiKai* de Messiaen é apenas um exemplo, entre muitos, da obra de um compositor que fez uso extensivo dessas fontes na construção da sua linguagem própria de composição.

Não é novidade buscar alternativas musicais fora do âmbito da tradição musical ocidental para resolver questões surgidas do exercício da composição, ou mesmo a fim de explorar novas possibilidades sonoras e conceituais. Isto não significa que este “caminho” esteja esgotado – pelo contrário. O exercício da composição implica uma re-significação constante de elementos previamente conhecidos: o compositor não cria a partir do nada, mas conta com um conhecimento prévio e, até certo ponto, compartilhado (fato este que também denota a inclusão do compositor no seu contexto) como base para sua construção estética. A apropriação deste conhecimento, e sua re-significação, é o que dá origem a algo novo, que nasce de algo conhecido *a priori* e se transforma em algo diferente na mão do criador. Neste contexto, a noção de *ma* abre uma “terceira via” que supre a lacuna de uma tentativa formal de descobrir o lugar do silêncio, da repetição e do processo propriamente dito na composição musical.

Além disto, o estabelecimento de mecanismos auxiliares também é um recurso reconhecido na história da composição: da música programática ao uso de diversos recursos extra-musicais como ferramentas de inspiração e/ou de organização do material sonoro, compositores fazem uso constante de elementos externos à música em si para enriquecer e renovar seu universo de possibilidades técnicas e expressivas.

Esta busca que se faz fora da circunscrição tradicional do campo da música traz perspectivas interessantes para o exercício da composição. Entretanto, é vital que o compositor saiba trazer os elementos de forma coerente para dentro do universo musical, sob risco de se produzir algo que seja exótico ou diferente, mas que apresente deficiências em termos de construção e estruturação interna. A questão que se coloca agora é justamente esta: como trazer este novo elemento, o *ma*, de forma adequada para o exercício da composição musical dentro de um contexto acadêmico e de uma tradição já anteriormente mencionada.

3.2 Um *ma* adequado: o problema da resistência do meio

No âmbito do kung-fu – em que a apropriação de determinado movimento e o êxito de sua aplicação são percebidos de maneira concreta através do emprego prático no contexto da luta – torna-se mais fácil buscar uma analogia para se compreender o sentido do que é ter um *ma* adequado. Para interiorizar uma técnica, em termos de movimento e reflexo, o aluno deverá repeti-la exaustivamente até compreender o lugar desta técnica no repertório possível de golpes. Dominada a técnica, o aluno poderá então perceber o *ma* por trás desta aplicação e, assim, ter sucesso no emprego do movimento em uma situação de confronto. Neste caso surge o *ma* adequado, que podemos contemplar agora no espectro da intenção estética que é concretizada através de um meio.

Um *ma* adequado é caracterizado de diversas formas. Ele depende, é claro, da tradição e da expressão artística em questão. Entretanto, parecem existir determinadas características do *ma* que se manifestam em qualquer um dos meios possíveis, tendo em vista os dois fatores mencionados acima.

O conceito de meio se refere justamente à fenomenologia da concretização de uma intenção estética. Para que isto possa ocorrer, é necessário um canal, escolhido pelo artista, para efetuar esta manifestação. O meio é o canal escolhido. No caso da música, o material deste meio é o som; no caso da dança, o movimento, e assim por diante. Também é possível – e necessário, na discussão da composição adiante – levar esta questão do meio adiante através da diferenciação de meios específicos no âmbito da criação musical. Esta argumentação, tomada do trabalho de Sullivan, sugere que cada meio possível para a produção musical – um instrumento específico, por exemplo – traz complexidades específicas e inerentes à sua natureza.²⁹ A discussão é aprofundada nos parágrafos seguintes, e retomada no próximo capítulo, no contexto do desenvolvimento de um conceito, adequado a esta dissertação, do que seria um gesto musical.

A questão do meio é crucial para uma compreensão holística e aprofundada do conceito de *ma*, tendo em vista a essencialidade da relação entre esta concepção em si e a maneira através da qual ela se manifesta concretamente; ou seja, através do meio. Como discutido anteriormente, o *ma* depende desta materialidade para sua manifestação plena. Essa dependência cria, portanto, uma relação visceral entre a abstração em si e o meio ao qual ela

²⁹ SULLIVAN, 1984, p. 12-14.

se encontra atrelada – uma relação que se estabelece no processo de criação propriamente dito. Neste caso, seria ingênua e incompleta uma abordagem que não levasse em conta esta ligação essencial entre o conceito, sua concretização através do meio e a relação processual que molda e configura este relacionamento. É válido, portanto, conferir especial atenção à questão do meio e de seu papel na identificação e no desenvolvimento de um *ma* adequado – especialmente devido à sua importância para a compreensão da dinâmica na qual está envolvido o endereçamento da intenção do compositor. Este possui uma intencionalidade específica, e tanto a escolha do meio adequado a esta intencionalidade quanto a realização desta intenção através do meio escolhido são questões críticas para o êxito da materialização fenomenológica desta intenção em um ambiente concreto, no qual o *ma* pode existir satisfatoriamente.

Mark Sullivan, em sua tese de doutorado *The Performance of Gesture: Musical Gesture, Then, and Now* (1986) aponta para a relevância do meio como fator de configuração da intenção estética do artista. Embora esta referência não esteja claramente explícita em seu texto, é possível inferir da argumentação de Sullivan que o meio, em seus aspectos material e ideológico, traz para o compositor alguns desafios específicos relacionados com a natureza intrínseca do meio em questão. Dentre eles, Sullivan destaca a resistência que cada meio oferece à intenção do criador e, particularmente, o “peso” que essa resistência pode vir a apresentar durante o processo de criação.³⁰

Há traços que um meio não pode preservar. Há traços que um meio pode preservar mas, sob certas condições, não irá preservar. Um meio é distinguido pela natureza do fenômeno que oferece ao compositor que quer criar uma ordem neste meio, e através da maneira pela qual impede o compositivo de criar certas ordens (SULLIVAN, 1984, p. 13).³¹

Sullivan introduz a questão da resistência do meio, aqui compreendido, para os nossos propósitos, em função de sua materialidade e de seu caráter e força intencional, estes relacionados, mais especificamente, ao gesto. Ele argumenta que cada meio possui resistências próprias: traços que esse meio pode manter e outros que são insustentáveis nesse

³⁰ Sullivan usa o conceito de “*heaviness*”, como representando os diversos graus de resistência que o meio oferece à intenção do compositor, da seguinte forma: “Each medium, in relation to others, has its order, its ordering behavior. Distinguished by the kinds of traces it preserves and wipes out, distinguished by the ways it wipes out or preserves them, a medium shows the consistency of its constraints.(...) A medium is a resistant whole: it provides the perfect resistance to a composer’s intentions.”

³¹ Tradução do autor. Devido ao uso de uma terminologia essencial para a discussão, segue-se o original: “There are traces that a medium cannot preserve. There are traces that a medium can preserve but, under certain conditions, won’t. A medium is distinguished by a kind of phenomena it offers to the composer who wants to create an order in it and by the way it prevents the composer from creating some orders”.

mesmo meio. Por exemplo, para a caligrafia ou para a música, as resistências e características do meio determinam em parte a forma que tal expressão irá assumir. O artista, ao escolher um determinado meio, traz para dentro deste a sua intenção abstrata, criando um gesto. Este gesto, configurado pelo meio que lhe confere materialidade, está, de certa maneira, condicionado por aquele meio. Não será possível pedir a este meio resistências diversas daquelas que lhe são características. É por isso que esta questão tem um papel preponderante no desenvolvimento de um *ma* adequado.

O que se sugere aqui é que os traços de um *ma* adequado estarão presentes em interação com um meio. Neste caso haverá clareza suficiente da intenção original e uma sensação de adequação na relação intervalar entre os elementos e seus respectivos espaços, descansos ou pausas. Esta sensação é perceptível não apenas na medida em que esses espaços ajudam a evidenciar os materiais e os ritmos relacionados entre e dentro destes, mas também na medida em que o próprio ritmo entre elementos e em sua forma total se mostra esteticamente satisfatório no tocante à relação com a resistência natural do meio e à adequação idiomática dos movimentos gestuais a este meio, qualquer que seja.

De maneira geral, alguns meios oferecem uma resistência espacial e outros uma resistência temporal.³² Sendo assim, a propósito do *ma*, em cada um desses meios o desafio de resolução das questões surgidas entre os elementos propostos será diferente, e cabe ao artista perceber as interações existentes e possíveis, de modo a resolvê-las de maneira satisfatória. Em suma, é mais do que uma impressão de eficiência: é a realização estética plena das possibilidades de relação contidas em um esforço criativo, dentro do quadro de infinitas possibilidades de escolha que se apresentam ao criador no momento da criação.

A manifestação de um *ma* satisfatório passa por esta percepção, mas não se delimita nesta percepção, em qualquer meio escolhido. Um olhar interessado sobre diversas manifestações artísticas japonesas abordadas a partir da estética do *ma* revelaria esta realidade prontamente. Para elucidar este ponto de vista, vale introduzir a seguinte questão: qual é a diferença entre esta busca por um *ma* adequado, ou o estabelecimento de características da sua manifestação, e a tradicional busca estética ocidental por uma “proporção áurea”, a fórmula

³² “Resistência temporal” e “resistência espacial”, conforme utilizados no contexto desta dissertação, representam duas grandes dimensões em que a inferência estética tradicionalmente se manifesta: no espaço e no tempo. Alguns meios, como a música, são principalmente temporais porque se desenvolvem na linha do tempo, e não em um espaço delimitado e fixo. Já os meios espaciais são aqueles cuja principal sustentação física é o espaço em si: escultura, pintura e demais meios desta natureza. Estas definições não são, portanto, rígidas e servem apenas para que se tome consciência desta grande divisão que caracteriza a maioria dos meios utilizados na expressão de uma intenção estética.

que, supostamente aplicada de maneira correta, garantiria como resultado uma manifestação artística “agradável” aos sentidos humanos? A diferença está no próprio conceito. O *ma* não é uma fórmula através da qual se deve forçar o impulso criativo na esperança de obter um algoritmo esteticamente satisfatório, como se fosse uma “linha de montagem” ou uma série de passos que resultassem necessariamente num objeto “agradável”. O *ma* é orgânico, e por isso mesmo se demonstra fugidio em relação a uma formulação rígida e científica.

A presença de um *ma* adequado está relacionada ao *processo* criativo; ele se manifesta, portanto, no processo e no resultado – não apenas neste último. Assim, é necessário tratar do resultado *em relação* ao processo que lhe dá gênese efetiva, e reconhecer que esta característica processual é essencial à criação de um resultado com *ma* adequado. É uma percepção do compositor que transparece nas escolhas criativas que ele faz no decorrer do exercício de composição, percepção esta que está presente não necessariamente na compreensão intelectual do conceito, mas na capacidade de interagir principalmente com os gestos gerados pelo impulso criativo.

Desta maneira, são criados mecanismos para uma condução adequada destes gestos no desenrolar da criação, independente, a princípio, do meio em questão, mas se manifestando, no final, justamente através das relações surgidas a partir da relação desta intenção estética com as características e resistências do meio escolhido.

Para o compositor ocidental, ter um *ma* adequado implica em passar por um processo de aprendizado que o leva para um universo atípico no que concerne à compreensão das relações entre som e silêncio. Não apenas no sentido concreto destes dois elementos – é preciso lembrar que a vivência do *ma* passa pela consciência e pela manipulação apropriada das relações possíveis circunscritas neste conjunto universo.

* * *

Na música, um meio temporal, o compositor também precisa levar em conta que a percepção do ouvinte irá “passear” através dela – mas numa trajetória organizada, *a priori*, pelo compositor e que se desenrola materialmente no tempo. As resistências específicas de um meio – conforme a concepção de Sullivan descrita anteriormente – são diferentes em cada caso, portanto a resolução do *ma* é também diferente. O fato de muitos ocidentais considerarem a arquitetura japonesa bastante austera e limpa é um exemplo da distância entre

as duas leituras. Enquanto para nós, ocidentais, o espaço está para ser preenchido, numa perspectiva japonesa tradicional o espaço já faz parte da composição em si. Ele precisa ser relacionado, concretizado, mas não necessariamente preenchido. Uma tela branca não seria necessariamente, neste caso, um convite ao preenchimento; seria algo próprio e com um *ma* específico:

Para pintores *Zen*, o espaço era tão real quanto os sólidos – um ponto de vista surpreendentemente moderno. O espaço, mesmo que vazio, nunca estava vago, pois toda vida surgia do Vazio. Artistas aprenderam a sugerir vivacidade em superfícies não-preenchidas e, em composições, empregar o espaço vazio de maneiras que são, do ponto de vista da estética ocidental convencional, extremamente avançadas. Assim vemos, por exemplo, em uma famosa pintura antiga a figura de um homem de costas para nós, mirando a distância infinita, de cajado na mão, vestes soprando ao vento. Dois terços desta pintura são espaço vazio – porém, ao contemplarmos a pintura, nos transformamos também no viajante solitário, e o espaço para dentro do qual ele olha naquele entardecer de outono marcado pelo vento se torna tão real quanto se estivéssemos ao lado dele em seu promontório solitário. (ROSS, 1960, p. 91).³³⁻³⁴

Concretizado em um meio escolhido – tal como a tela descrita na citação acima – o *ma* se manifesta. Ele existe dentro da fenomenologia específica deste meio, e é por isso que esta questão, a respeito da resistência que o meio oferece e das características que lhe são peculiares, é tão vital na discussão a respeito do *ma*. Se a intenção desta dissertação é, em um primeiro momento, trazer para a prática da composição musical um conceito exógeno ao repertório de abstrações convencionais da tradição musical ocidental, é necessário frisar esta materialidade da manifestação do conceito em si, de maneira a evitar um retrato etéreo do conceito que não possui relação com a prática.

Muitos outros elementos, no caso específico da música, são parte integrante do *ma* além do tempo em si. Qualquer fator que afete as relações existentes na configuração criada – tais como volume, articulação, ruídos não intencionais da respiração ou execução, do intérprete e do público – tudo isto afeta o *ma* da interpretação. No caso de uma peça solo para *shakuhachi*, por exemplo, o bom instrumentista sabe que ao tocar com mais volume certa nota, isto afetará o *ma* das próximas frases da música e, por “efeito dominó”, da forma total da composição. Assim, a preocupação com a forma não é apenas com relação a uma macro-estrutura harmoniosa que contenha os diversos micro-elementos da música. A forma é um resultado de escolhas estéticas que levam em conta e explicitam a capacidade do compositor de resolver as possibilidades que existem entre os elementos da música dentro do espaço delineado para aquele fim. Não é o micro que dá origem ao macro, e tampouco é este que traça os limites

³³ Nancy Wilson Ross, estudiosa do Zen.

³⁴ Tradução do autor.

daquele: é um resultado conciliatório e gestualmente claro da interação entre estes dois pólos e que contém todas as decisões tomadas entre estes pólos. O exercício da composição não pode, assim, ser negligenciado sob nenhum aspecto, porque a responsabilidade do compositor é estendida aos limites da obra e até mesmo para além desta, devido ao fato de esta relação se estender para incorporar o espaço de manifestação da obra, o público, e infinitas outras relações possíveis. A maturidade do *ma* do compositor vai ficar clara nas decisões que ele toma com relação à sua própria música e na sua capacidade de entender e incorporar estes diversos elementos que giram em torno dela.

Cabe, ainda, um exemplo a respeito da aplicação do *ma* em um domínio análogo ao da música. Nas artes marciais japonesas, *ma* se torna “*ma-ai*” – o encontro que ocorre no espaço entre oponentes:

Ma-ai (間合) é traduzido em referência à teoria da distância, mas o *kanji* para *ma* (間) é empregado para falar de ‘intervalo, pausa’, e também para ‘espaço’. Sua origem pode ser traçada até o espaço entre as portas de um portão. Em períodos posteriores, assumiu significados tais como ‘o espaço entre coisas’, ‘lugar’, ‘quarto’, mas também ‘período de tempo’, ‘templo livre’, além de – interessantemente – ‘razoável’ e, por intrigante que pareça, ‘secretamente’. O *kanji* para *ai* (合) [tem em seu] significado original ‘responder a alguém’, e mais tarde passou a incluir significados tais como ‘juntar’, ‘parear’, ‘agrupar’, ‘trocar’, ‘moderar’. Portanto, sugere a combinação das noções de espaço e troca entre dois oponentes (NORRIS/DELICATA, p. 3).³⁵

Para a teoria marcial chinesa (assim como para a japonesa), quando dois combatentes se colocam em situação de confronto, um sistema se estabelece. Este relacionamento, este sistema, envolve diversos elementos que os dois trazem consigo para o combate. Assim, a partir do estabelecimento desta relação, é possível entender a luta. É a distância entre os corpos, entre as lâminas, que vai estabelecer o vencedor do embate. O lutador com melhor *ma* – com a leitura mais madura do sistema e do papel desempenhado nele por si mesmo e por seu oponente – provavelmente sairá vencedor do embate. Pois, ao compreender o ritmo da luta, compreendeu o necessário para encontrar o desequilíbrio específico no sistema criado que irá lhe proporcionar uma abertura para garantir a derrota de seu adversário.

³⁵ Tradução do autor. Esta descrição explica bastante bem a aplicação do *ma* em um contexto marcial. O original lê: “*Ma-ai* (間合)... is translated in reference to the theory of distance, but the kanji for *ma* (間) is used to talk about ‘interval, pause’ as well as ‘space’. The origin can be traced back to the space between the doors of a gate. In later times it took on meanings such as ‘space between things’, ‘place’, ‘room’, but also ‘period of time’, ‘free time’, as well as, interestingly, ‘reasonable’ and, intriguingly, ‘secretly’. The kanji for *ai* (合) [has as] its original meaning ‘to respond to someone’, and later it came to include the meanings of ‘to join’, ‘to match’, ‘to gather’, ‘to exchange’, ‘to moderate’. It would seem to combine, therefore, the notions of space and exchange between two opponents.”

Como acontece com a prática da *shakuhachi*, o lutador está apto a entender e utilizar-se do *ma* somente após muita repetição das técnicas associadas àquela situação. Compreender apenas o conceito abstrato não confere capacitação para empregar o *ma* quando este for necessário. Novamente aqui está presente, num determinado contexto, o valor conferido ao processo, à repetição e à vivência do conceito. É necessário, portanto, olhar de maneira mais detalhada o papel crucial que desempenha a repetição nos processos relacionados ao *ma*.

3.3 A busca do *ma* adequado: o papel da repetição

Um dos grandes desafios encontrados na prática do kung-fu, redescoberto durante o estudo da metodologia e tradição da *shakuhachi*, foi o processo envolvido na apropriação da técnica envolvida.³⁶ Enquanto o método de aprendizado ocidental é muitas vezes orientado primeiro para a compreensão e só depois para a execução em si, em ambos os campos mencionados o oposto é verdadeiro: primeiro se observa, depois se repete (muitas e muitas vezes) para, enfim, compreender o conceito por trás da técnica. Não há muitos diagramas explicativos ou descrições preliminares. O processo de aprendizado se dá, basicamente, através da repetição exaustiva.

Esta idéia de repetição aqui sugerida não se coaduna com a conotação que lhe é atribuída em nossa sociedade pelo senso comum ou por uma compreensão simplista do termo. O aluno de kung-fu que repete o *katy* várias vezes tem algo diferente em mente. O seu exercício não consiste apenas em uma maneira de memorizar a sequência de movimentos. Esta é uma condição para o domínio da técnica, sem dúvida; mas o que se busca é a compreensão corporal de um conceito de movimento que é a chave para o exercício da arte marcial. A aplicabilidade da técnica no momento do confronto depende deste conhecimento que envolve reflexo, escolha e decisão. É um exercício de repetição criativo, porque a cada vez que se repete a rotina, o que se busca não é uma emulação sistemática de um conceito de excelência previamente estabelecido, e sim uma apropriação experiencial que abre para o aluno a possibilidade da aplicação criativa da técnica e da sua incorporação no processo de desenvolvimento pessoal.

Este é o contexto dentro do qual se apresenta a repetição como elemento essencial da busca por um *ma* adequado. Esta repetição não é apenas parte da tradição: é a janela através da qual se parte para a experiência concreta e material de um conceito que depende desta materialidade para se manifestar de maneira satisfatória, para além de uma mera descrição.

Sílvia Ferraz, em seu livro *Música e Repetição*, descreve de maneira apropriada esta busca pela repetição que acontece de maneira criativa:

³⁶ Aquilo que nós no Ocidente conhecemos por Kung-Fu é a mitificação de um termo que na cultura chinesa significa algo diferente. No chinês, o termo “arte nacional” é traduzido por “*wu-shu*” e “arte marcial” por *san-shou*. Kung-fu significa, na verdade, “trabalho árduo”. É possível, assim, ter “kung-fu” em qualquer área sobre a qual se tenha domínio e na qual se tenha investido trabalho árduo: carpintaria, caligrafia, arquitetura, até mesmo política ou álgebra. O que se quer passar é o conceito de maestria, de domínio, que é adquirido através de um processo árduo e um esforço deliberado.

A repetição seria, então, aquilo que se opõe à representação, e não à diferença. A repetição é o movimento em atividade, sem interposição, enquanto a representação é o falso movimento, o movimento “mediado”; não se opondo à diferença, mas compreendendo-a, seu movimento vertiginoso, sem mediação, seria assim a sua extrema potência, o que em Deleuze corresponde ao “eterno retorno”: “um movimento capaz de selecionar, de expulsar assim como de criar, de destruir assim como de produzir, e não fazer retornar o mesmo” (FERRAZ, 1998, p. 115-116).

O que Ferraz está propondo, a partir de Deleuze, é justamente aquilo que foi descrito acima: a repetição que não tem como fim a representação engessada daquilo que já foi colocado e estabelecido. Ao invés disto, cria-se um processo de descoberta e apropriação das diferenças que, por si mesmas, denotam o desenrolar dos eventos no tempo (o que, diga-se de passagem, é vital na composição musical devido ao aspecto temporal desta) e explicitam o impulso criativo que percebe, reconhece e faz escolhas estéticas específicas e deliberadas.

Como este processo se aplicaria à composição? A *manifestação* musical é, sim, um exercício temporal. Mas a composição em si possui um “ritmo” diferenciado. O tempo da obra não é o tempo da criação: esta pode levar mais tempo, e o compositor pode voltar ao seu texto musical repetidas vezes tendo em vista uma revisão, modificação, confirmação ou até mesmo a deleção de trechos e passagens. A reformulação ou lapidação da obra, a tomada de decisões relativas ao meio e ao material, é parte do ofício da composição. O tempo do compositor é diferente. Quem ouve a obra criada recebe-a dentro desta dimensão temporal – fluxo através do qual não se pode voltar conforme a vontade do ouvinte. O processo de repetição do compositor é outro. Ele pode retornar à obra quantas vezes quiser no ponto específico que for do seu interesse naquele momento; e a busca pelo diferente, nesta volta, nesta repetição conceitual da música que se busca, é um processo incluído na descrição de Ferraz e na nossa compreensão de exercício criativo.

Compreende-se agora a importância do papel da repetição, que aos poucos vai sendo elaborada em relação à idéia de composição que fundamenta esta pesquisa, como um todo. Quanto ao *ma*, a repetição é importante porque ela é um ingrediente crucial do processo através do qual este se estabelece através de um meio, além de ser uma ferramenta essencial para o reconhecimento das resistências e características de um dado meio e da resolução dos problemas relacionados a esta configuração. Levando a proposta adiante, a repetição assume, a partir desta colocação dentro do contexto do *ma*, um papel primordial no processo de composição que se busca delinear aqui. É a ferramenta através da qual acontece a apropriação do conceito para a prática da composição.

É interessante perceber, a partir desta problemática da apropriação em relação à transmissão do conceito, que, mesmo no contexto da música contemporânea japonesa, os

baluartes estéticos tradicionais, tais como o *ma*, são redescobertos e incorporados não apenas de acordo com a ávida busca, por parte do compositor individual, de elementos de sua própria cultura que ele possa re-significar em sua obra, como também de acordo com uma agenda cultural e política que também tem um papel a desempenhar no desenrolar de uma trajetória artística coletiva. Os compositores neonacionalistas japoneses, cuja força foi significativa nos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, “redescobriram” o *ma* e o incorporaram a um discurso político que servia de impulso para a agenda que defendiam.

Embora as motivações e finalidades do programa dos neonacionalistas japoneses estejam fora da proposta desta pesquisa, permanece a problemática relacionada à apropriação, neste caso, do conceito de *ma*.

Em uma leitura simplista das inter-relações entre compositor e cultura, poderia ser alegado que a apropriação de um conceito estranho à cultura de tradição do compositor se mostraria, na melhor das hipóteses, desajeitada. Para refutar tal alegação, é necessário lembrar alguns pontos característicos deste procedimento. Em primeiro lugar, dificilmente a intenção de um compositor, ao buscar recursos exteriores ao seu meio, é emular com precisão um resultado típico da fonte a partir da qual fez o empréstimo. Mais vezes do que não, a busca é por um construto híbrido: o resultado de um processo caracterizado por um caminho original e diverso, e não a repetição de um resultado comum a uma cultura que não é a sua. Exemplos já foram dados, no começo deste capítulo, de obras de compositores ocidentais que, a partir de temáticas, inspirações e até mesmo recursos técnicos de culturas asiáticas, produziram obras relevantes para a tradição ocidental de composição.

Em segundo lugar, é necessário enfatizar que o exercício da composição não está limitado por barreiras de cultura, embora seja patente que esta tenha um papel preponderante sobre as sonoridades resultantes. Nenhum compositor está, intencionalmente ou não, alheio à cultura na qual foi treinado e dentro da qual exerce seu trabalho criativo.

Isto não significa que seria inviável a um compositor treinado na tradição ocidental apropriar-se do conceito e utilizá-lo efetivamente no exercício da criação musical. Numa entrevista concedida a Tânia Cronin e Hillary Tann, Takemitsu expõe o seu ponto de vista sobre o *ma* na composição e sua incorporação na construção musical por parte de compositores estranhos à cultura japonesa:

TC: *É possível que um compositor ocidental faça uso do ma?*

T: É claro que sim. O conceito de *ma* é uma forma especial de reconhecimento no universo, no cosmo. *Ma* é o grande universo, e o homem é pequeno, diminuto. Nós sentimos o grande espaço – *ma*. Isto é um tanto quanto primário. O homem é parte da natureza – não mais e não menos. (CRONIN/TAKEMITSU/TANN, 1989, p. 212-213).³⁷

A direção desta pesquisa, tendo em vista as intenções já descritas, passa pela descoberta e pelo aprofundamento da questão do *ma* a partir da perspectiva de uma tradição ocidental de composição musical. A decorrência natural de um interesse mais profundo pela incorporação e instrumentalização do *ma* na composição foi a busca de uma maneira de trazer o conceito para dentro do contexto da tradição ocidental de composição, de modo a permitir uma interferência no processo de criação em si.

Devido ao caráter fugidio da definição de *ma*, foi necessário um trabalho não apenas de aprofundamento como também de especificação. Seria muito abrangente, além de bastante vago, propor a “composição de uma obra que refletisse o *ma*”. Neste sentido, focalizar a questão do gesto é uma estratégia para instrumentalizar o conceito do *ma* no momento de compor. Como pode ser notado a partir da discussão do *ma* apresentada neste capítulo, a abrangência do conceito é grande e por isso se faz necessário um ponto focal que caracterize as relações estabelecidas entre a concepção do *ma* e sua realização no contexto da criação musical. O gesto representa este foco, e o tratamento dado à questão da gestualidade no capítulo seguinte decorre desta necessidade e acontece a partir desta perspectiva.

³⁷ Tradução do autor. Grifo do autor.

Gesto, Reconfiguração e Silêncio

4.1 Introdução ao gesto na composição de *Anima*: uma definição instrumental de gesto

No contexto desta dissertação, um aprofundamento da argumentação em torno do gesto em música – em outras palavras, do gesto musical – é imprescindível, tendo em vista a discussão da composição que se propõe a seguir.

A questão do gesto em música não é nova – o assunto tem sido elaborado, em maior ou menor grau, em vários círculos acadêmicos diferentes: no campo da composição, da cognição, da performance, entre outras áreas. Entretanto, é uma questão que resiste a um tratamento simplista ou fugidio.

Parte da gênese desta resistência está na trajetória cognitiva do fenômeno musical propriamente dito: o som se propaga, é ouvido, percebido e apreendido, sem passar necessariamente pela notação ou pela teorização. Nesta relação imediata, o gesto já se coloca de maneira crucial em sua ligação com o meio que permite esta mediação entre o som e o ouvinte, e o estabelecimento das relações que surgem instantaneamente a partir de qualquer configuração possível.³⁸ Ao ouvir-se um dado som, cria-se uma relação imediata que, fenomenologicamente, nos interessa sobremaneira. Trevor Wishart descreve esta relação em seu livro *On Sonic Art*, quando diz que a música não pode ser divorciada do meio sonoro. Ela adentra nossa experiência como parte de uma realidade concreta imediata, e afeta nosso estado ao se impôr (1996, p. 16).

Tendo em vista esta fenomenologia e levando em conta a resistência que uma relação desta natureza oferece a um exercício de teorização, faz-se necessário um esclarecimento essencial para o desenvolvimento deste conceito: a definição de gesto musical que se busca propor presta-se apenas à pesquisa desta dissertação, e não se pretende uma generalização sistemática do conceito. É uma definição instrumental que se adequa ao contexto da discussão

³⁸ O emprego da terminologia “meio” na discussão sobre o gesto está diretamente ligado à questão do meio na discussão do *ma*, elaborada anteriormente. “Meio”, como utilizado nesta argumentação, se refere ao processo através do qual o som se torna um fenômeno concreto: um instrumento, um alto-falante, a voz; e qualquer coisa utilizada para produzir som com intenções musicais pode ser considerada um meio associado a um gesto musical. Como já descrito no capítulo anterior, é um conceito trabalhando especialmente por Mark Sullivan em sua pesquisa.

aqui desenvolvida e está diretamente relacionada a uma perspectiva de diálogo com o *ma*, conceito trabalhado em capítulo anterior, e com a composição apresentada adiante, tendo em vista a construção da discussão específica de uma composição musical: *Anima*.

A linguagem utilizada na definição para o gesto musical nesta dissertação está baseada principalmente no trabalho de dois compositores e acadêmicos.

Trevor Wishart, compositor inglês, desenvolve pesquisa na área de música eletrônica e eletroacústica. Sua teorização a respeito do objeto sonoro, numa abordagem crítica do processo de formação e concepção ligado à notação musical tradicional do Ocidente, fornece uma alternativa teórica para uma abordagem fenomenológica do gesto musical. A pesquisa de Wishart é desenvolvida a partir da acústica e de uma crítica do desenvolvimento da teoria da música ocidental, especialmente em seu livro *On Sonic Art*, referência importante para esta dissertação tendo em vista os pontos de intercessão entre a proposta de composição aqui colocada e o desenvolvimento teórico que Wishart desenvolve em seu próprio trabalho para lidar com a questão do gesto musical e do objeto sonoro, ou evento sonoro, na composição. Ademais, o emprego do termo “enunciado” nesta dissertação também se apóia no uso que Wishart faz do termo em seu livro, em especial no capítulo 11. A concepção de enunciado musical desenvolvida aqui parte principalmente do trabalho daquele autor, e a complementação desta conceituação, através de uma ponte com a pesquisa linguística de Bakhtin, só é possível devido ao fato de Wishart já ter trazido o conceito para o campo da música em sua própria obra; entenda-se que o trabalho de Bakhtin é de natureza meramente auxiliar, e está subjugada a uma abertura criada por uma pesquisa que já acontece no âmbito de discussão da composição musical.

Mark Sullivan, compositor americano já introduzido no capítulo anterior, especificamente dentro da discussão a respeito do meio e das resistências que este meio oferece para o compositor, fornece uma visão do gesto em termos de natureza e configuração, focando a composição musical. Sua tese de doutorado, também já mencionada, lida com a questão do gesto musical do ponto de vista filosófico e conceitual, complementando assim o trabalho de Wishart e apoiando, especificamente, a discussão em torno da questão da configuração que se dará neste capítulo.

De maneira a estabelecer claramente a ponte entre as pesquisas dos dois autores e situá-las em relação a esta dissertação, vale mencionar aqui que algumas consonâncias significativas entre os desenvolvimentos teóricos destes autores sobre gesto são interessantes. Ambos explicitam duas relações importantes entre o gesto musical e outras áreas ligadas a essa questão que convém abordar neste texto, de modo a conferir perspectiva à discussão

sobre gesto e situá-la dentro de um quadro mais abrangente de definições: a relação do gesto e o movimento corporal é uma delas, e aparece no trabalho de ambos os pesquisadores.

Discutir esta relação é necessário para esta dissertação devido ao processo a partir do qual nasce esta elaboração teórica: a experiência do autor no âmbito da arte marcial chinesa. Trazer a relação entre gesto e movimento, a partir das pesquisas de Sullivan e Wishart, é uma maneira de reforçar a abertura criada através da abordagem do *ma* e, desta maneira, conferir estrutura à argumentação, através da ligação entre a discussão do gesto aqui empreendida e a introdução ao *ma* através da senda marcial do kung-fu, a respeito da qual já se discorreu no primeiro capítulo.

A outra relação é entre música e linguagem. Ela é relevante devido ao emprego, na discussão de gesto aqui desenvolvida, de uma terminologia advinda do domínio da linguística: termos como sintaxe, discurso e enunciado possuem uma raiz em outro âmbito de saber, e são trazidos aqui de maneira instrumental. O apoio proporcionado pelas pesquisas de Sullivan e Wishart é importante, especialmente no caso do segundo, porque cria precedência e abre espaço para este emprego de terminologias de outras áreas em um texto sobre música. Especificamente no caso do emprego do termo “enunciado”, o aporte proporcionado pela pesquisa de Wishart ajuda a legitimar a argumentação, como já foi mencionado anteriormente.

São relações por analogia, mas que aparecem de maneira significativa no trabalho de ambos os autores, em contextos diversos e ligadas, em cada caso, a um desenvolvimento específico direcionado à discussão do gesto em música de acordo com a perspectiva de cada um deles.

A primeira relação que se coloca é entre o gesto e o movimento corporal. Embora a questão da relação entre gesto e movimento seja abordada por cada um dos autores de maneira distinta, essa ponte aparece no trabalho de ambos de modo consistente e significativo. No caso de Sullivan, a ponte que liga esses dois âmbitos é a da analogia: “Um relacionamento que é sustentável entre dois sistemas é o da analogia. Eu falo de analogia quando um evento em um sistema é equivalente a um evento em outro sistema, mesmo que os dois sistemas não sejam equivalentes (SULLIVAN, 1984, p. 25).”³⁹ Em outras palavras, Sullivan está dizendo que, no caso de gestos musicais e gestos físicos, é possível estabelecer

³⁹ Tradução do autor. O original lê: “One relationship that can hold between two systems is that of analogy. I speak of analogy when an event in one system is equivalent to an event in another system, even though the two systems are not equivalent.”

uma relação, através do emprego de analogia, que demonstre uma aproximação entre as duas áreas.

É importante que se mantenha esta idéia no contexto desta dissertação. Isto é necessário devido à relação do gesto com o movimento no contexto do kung-fu, elaborada no princípio do capítulo anterior, e também devido à ponte com a fenomenologia do *ma* que se busca construir e que serve de base para o trabalho de composição musical. Já aqui se percebe a íntima relação entre o kung-fu como porta de entrada para uma indagação filosófica a respeito do gesto que está apoiada em uma prática específica – afinal, o gesto corporal está na gênese da prática marcial, e não pode ser dissociado desta prática –, o *ma* como alternativa estética correlata que, tendo sido descoberta, endereça a tensão criada por aquela indagação, e o olhar focado no gesto que aparece como tentativa de conciliação das tensões criadas a partir desta configuração entre as diferentes áreas mencionadas acima. A ligação entre gesto e movimento é, portanto, essencial a uma compreensão das pontes que se estabelecem na obra em si e na elaboração teórica desta dissertação, e é também uma das questões experienciais imediatas entre a prática da arte marcial e a prática da composição musical por parte do autor.

A segunda relação, entre a música e a linguagem é premente devido a uma confusão acadêmica: a problemática que surge quando se aborda a música como discurso, estabelecendo-se uma ponte com a linguagem. Esta discussão está fora do escopo desta dissertação. A escolha pelo uso do termo “discurso” é pertinente, e também está baseada no trabalho de Sullivan e Wishart. É a abordagem de Wishart, em especial, que cria espaço para o emprego do termo de maneira justificada. Basta dizer que o único significado atribuído nesta dissertação à expressão “discurso musical” está circunscrito à organização de eventos sonoros no tempo, e está ligado com a coesão destes elementos, a coerência de organização entre os elementos escolhidos e a natureza de sua manipulação. Enfim, antes que atribuir outros significados além destes para a idéia de discurso, trata-se meramente de uma maneira de descrever os processos de composição dentro do âmbito de uma obra específica, especialmente no que concerne à concatenação, relação e contraposição de enunciados musicais no desenvolvimento da composição.

É necessário mencionar que tanto Wishart quanto Sullivan reconhecem uma ligação entre gestos lingüísticos e gestos musicais. É perceptível nas duas pesquisas uma relação por analogia entre estes dois domínios. A abordagem que se faz é própria de cada pesquisa, mas a ponte está evidente. Fica patente, porém, que não existe uma dogmatização desta relação – pelo contrário, a busca, nos dois casos, é por uma distinção entre os domínios da música e da linguagem, na tentativa de um refinamento pela conceituação do gesto no campo da música.

Além disto, existe uma relação instrumental de conceitos análogos entre as duas áreas que passa, principalmente, pelos termos utilizados para descrever os elementos de cada uma das áreas e a organização destes elementos em sistemas mais ou menos complexos.

As duas relações descritas acima servem para ilustrar algo que já foi dito no começo deste capítulo: a discussão do gesto em música é uma discussão complexa. Ao criar pontes com outras áreas de saber, esta discussão exige uma abordagem que perpassasse diversos domínios de conhecimento. Isto propicia uma confusão de terminologias, descrições fenomenológicas e tratamentos diferentes possíveis. Mais uma vez se coloca aqui a necessidade de um ponto focal de circunscrição para a definição elaborada: a argumentação a respeito da composição musical aqui incluída e a prerrogativa do *ma*. Para além destas questões, não se pretende resolver quaisquer conflitos relativos a uma discussão de tal magnitude e complexidade.

* * *

Wishart ataca o problema da definição do gesto musical já no começo de seu livro *On Sonic Art*, buscando legitimar uma abordagem pelo gesto que seja útil em sua busca pela teorização pertinente de uma estética dirigida especificamente à eletroacústica. Ao se distanciar da notação ocidental tradicional e chamar a atenção para uma relação direta entre o fenômeno do fazer e o do ouvir no domínio do som enquanto forma de arte – perspectiva necessária quando se leva em conta o processo criativo ligado ao uso do computador, ferramenta hodierna essencial à produção eletroacústica – ele identifica o gesto como característica essencial a esta fenomenologia: “A característica essencial desta comunhão musical direta é aquilo que eu irei descrever como gesto musical (WISHART, 1996, p. 17).”⁴⁰ Esta comunhão que ele descreve é aquela que se estabelece entre o som e o ouvinte, sem passar necessariamente pela notação musical, e que já foi mencionada anteriormente.

A questão da relação entre o gesto e a notação musical apresenta uma problemática própria, argumenta Wishart. Por sua própria natureza, o gesto é evasivo em relação à notação: “A estrutura gestual é o aspecto mais imediato da comunicação musical. É, porém, o mais evasivo em termos de notação (1996, p. 18).”⁴¹ Ele não é cristalizado na grafia. Não seria novidade dizer aqui que a notação musical não abarca todos os aspectos da música em si –

⁴⁰ Tradução do autor.

⁴¹ Tradução do autor.

pelo contrário, é um mapa que guia uma interpretação ou, em outras palavras, uma recriação. A dificuldade está no aspecto intrinsecamente fenomenológico da ocorrência e do reconhecimento do gesto dentro deste contexto. Devido a esta natureza, não se pode capturá-lo no papel – é possível apenas, na melhor das hipóteses, indicar a intenção gestual que se busca para a composição.

É necessário, entretanto, esclarecer que uma leitura estritamente gestual tampouco abarca todos os aspectos da composição musical:

Não estou sugerindo, em nenhum momento, que a melodia seja reduzível a uma descrição puramente gestual. Quero apenas indicar que o pensamento gestual não está confinado apenas a aspectos da experiência sonora que não estejam normalmente notados na partitura. O dado importante a respeito de gesto ou morfologia dinâmica de maneira geral é que esta é essencialmente uma propriedade variável no tempo de um objeto sônico como um todo, e não pode ser atomizada do mesmo modo que componentes de altura numa treliça podem ser separados por sua notação individual (WISHART, 1996, p. 112).⁴²

Wishart afirma, na citação acima, dois postulados relacionados entre si. Primeiro, que nem todo aspecto do gesto musical escapa à partitura – por outro lado, a essência deste gesto certamente não está contida na notação musical. Esta afirmação é importante para a presente argumentação. Mais adiante, na discussão da composição *Anima*, o gesto será discutido em termos de notação na partitura e organização de elementos musicais. Segundo, Wishart coloca que o gesto musical acontece no tempo em si, e por isso não pode ser dissecado em elementos componentes e cristalizado através desta notação. A “atomização” (termo empregado por ele) do gesto acarreta sua descaracterização.

Até o momento, a discussão se concentrou em torno de analogias próximas ao gesto e no esclarecimento de possíveis confusões em torno do conceito, em busca de fronteiras que, por delimitação, auxiliem no processo de conceituação. Mas é necessário dar um passo adiante e buscar traços do que seria efetivamente este gesto no domínio da música. Leve-se em conta que o desenvolvimento que segue traz uma série de conceitos e termos que serão utilizados para um olhar aprofundado da composição em si, e que as definições aqui incluídas são instrumentos desenvolvidos para este olhar específico.

Através de uma leitura combinada das abordagens de Sullivan e de Wishart, alguns aspectos tratados por ambos se destacam, seja por sua recorrência, seja por sua estreita relação

⁴² Tradução do autor. Devido à terminologia empregada por Wishart nesta citação, ela está reproduzida a seguir no original: “I am not suggesting for one moment that melody is reducible purely to a gestural description but mean merely to indicate that gestural thinking is not confined solely to aspects of sound experience which are not normally notated. The important thing about gesture or dynamic morphology in general, is that it is essentially a time-varying property of a whole sonic object and cannot be atomized in the same way that pitch-lattice components can be separated through their discrete notation.”

com a natureza do gesto musical. Embora, como mencionado, ambos os autores evitem uma generalização conclusiva e definitiva do gesto musical, é possível encontrar características comuns entre as abordagens que cada um procura fazer do gesto. Essas características auxiliam na compreensão do conceito, através do reconhecimento de traços específicos do gesto musical no contexto da composição. Esta estratégia permite uma elaboração mais clara e objetiva do desenvolvimento da composição que busca uma base de natureza gestual, menos fragmentada e menos dependente apenas dos elementos formantes da notação musical, como dito acima. Assim, é possível conferir destaque a alguns destes elementos que integram a fenomenologia do gesto musical.

Sullivan argumenta que o gesto possui uma natureza híbrida, pois surge da configuração de elementos diferentes em um sistema. Aqui, vale citar de maneira mais extensa a argumentação do autor:

Cada meio é distinguido como um todo. Algumas características dos fenômenos em que um meio manifesta seu comportamento ordenador e algumas características do comportamento ordenador que ele manifesta podem ser encontradas em, transferidas para, ou compartilhadas com outros meios. Mas nenhum meio pode ser preservado integralmente apenas como traços impressos sobre outro.

Um meio híbrido não combina duas ordens integralmente, criando outro meio inteiramente novo, que não seja equivalente aos dois que foram combinados para produzi-lo. Um meio híbrido cria sua integridade das partes de alguma ordem que outra ordem não pode preservar como um todo.

Um meio híbrido possui um nome: gesto.

O gesto é um meio híbrido. São necessários dois meios para produzir um gesto.
(*Mesmo que um meio esteja presente apenas na memória, ou no comportamento cognitivo, ou na imaginação do respondente.*) (SULLIVAN, 1984, p. 21-22.)⁴³

Sullivan, neste trecho de sua pesquisa, explica que o gesto, em parte, resulta da combinação de traços de dois meios, mesmo que o componente de um destes meios esteja

⁴³ Tradução do autor. Grifo do autor. A citação é complexa e vêm carregada de terminologias empregadas por Sullivan em sua discussão. A seguir, a citação original em inglês: "Each medium is distinguished as a whole. Some characteristics of the phenomena in which a medium manifests its ordering behavior and some characteristics of the ordering behavior which it manifests can be found in, transferred to, or shared with other media. But no medium can be preserved whole as traces left in another.

A hybrid medium does not combine two orders as wholes, creating another, new whole, one that is not equivalent to the two that combined to produce it. A hybrid medium creates its wholeness from those parts of some order that another order cannot preserve as a whole.

A hybrid medium has a name: gesture.

Gesture is a hybrid medium. It takes two media to make one gesture.
(Even if one medium is present only in the memory, or in the cognitive behavior, or in the imagination, of the respondent.)

apenas na memória ou na imaginação do respondente. Isto significa que o gesto pode manter suas características mesmo quando é dissociado de seu meio original e trazido para outro. Um exemplo simples: um som de movimento ascendente simples, de um ponto mais baixo até outro mais alto, pode ser traduzido em um enunciado musical através de uma nota grave que, fazendo um *glissando*, sobe até outra mais aguda. O exemplo nasce no próprio texto de Sullivan (1984, p.62). É preciso lembrar que, levando em consideração o conceito de *ma*, é necessário considerar seriamente as transformações resultantes deste processo de transformação, levando-se em conta os meios envolvidas na corporificação deste gesto. Isto se deve à premissa de que um *ma* adequado existe quando se consideram as relações que se estabelecem entre os elementos em uma configuração dada, e esta consideração interfere no processo de tomada de decisão do compositor.

A descrição que Sullivan faz da composição de um gesto denota claramente esta natureza híbrida, quando ele afirma que é intrínseca a relação entre a composição de um gesto e a criação de relações intencionadas entre um meio e outro (1984, p. 23). Em outras palavras, a formação de um gesto passa pela conjugação de elementos advindos de meios diferentes em um sistema híbrido; conjugação *intencionada*, segundo Sullivan. Este comentário implica o papel necessário da intencionalidade na construção do gesto.

O uso do termo “sistema” também advém da pesquisa de Sullivan:

(...) quando eu consigo descrever o relacionamento entre os estados do todo e os estados alcançáveis por cada elemento, de maneira que nenhuma mudança no estado do todo ocorra sem uma mudança no estado de pelo menos um elemento, e sem mudança do estado de um elemento no todo – o que denomino como sendo aquilo que faz a interação do elemento, como este funciona, então falarei de um sistema (SULLIVAN, 1984, p. 24).⁴⁴

Um sistema, portanto, consiste em uma configuração resultante dos diversos elementos que interagem para a formação de um todo. Por um lado, a flexibilidade da modificação de um ou mais elementos é uma característica inerente a uma configuração, pois ela é formada através da interação entre elementos. E por outro, a preservação das características de um ou mais elementos dentro deste todo é o limite desta flexibilidade, e a violação do limite de flexibilidade desta configuração resulta na descaracterização do sistema – há um limite para a extensão e a natureza das transformações que se pode fazer sem descaracterizar o sistema.⁴⁵

⁴⁴ Tradução do autor. O original lê: “...when I can describe the relationship between the states of the whole and the states attainable to each element so that no change of state of the whole occurs without a change of state of at least one element and no change of an element’s state in the whole – when I can describe what the interaction of the element does, how it functions, then I will speak of a system.”

⁴⁵ Os termos “configuração” e “sistema” são empregados de maneira similar no texto. A principal diferenciação

A partir desta posição de Sullivan, é possível argumentar que por trás desta insistência no caráter híbrido do gesto – e aqui pode-se estabelecer uma ponte com o trabalho de Wishart – está o reconhecimento de que o gesto é uma rede de relações entre elementos diversos. Wishart escolhe representar esta interação entre elementos como uma treliça tridimensional, sobre a qual se estabelecem relações. No caso do trabalho de Wishart, o exemplo é de três elementos: altura, duração e timbre, que interagem sobre esta treliça tridimensional para formar uma rede de interações (1996, p. 26). Note-se que este exemplo da treliça dado por Wishart está contextualizado justamente em um texto crítico em relação à tríade altura/duração/timbre. Mesmo assim, o exemplo é útil.

A descrição de Sullivan que denota esta mesma fenomenologia é levemente diferente, mas não diverge da de Wishart, quando ele diz que um respondente, ao notar o gesto de um evento, não registra de maneira separada cada componente. O respondente registra as *relações* entre os componentes (1984, p. 51).”

O que Sullivan está dizendo é que o reconhecimento de um gesto – este reconhecimento imediato que Wishart descreve e do qual falamos anteriormente – acontece de maneira holística, e não através de uma mera composição intencional de fragmentos. Wishart trabalha na mesma direção. Falando do aspecto melódico da composição, ele diz:

Eu gostaria de sugerir que a percepção de uma verdadeira melodia como um todo coerente tem algo a ver com a sua relação com um gesto articulado de maneira coerente – a codificação de prática motívica, começando primeiramente com notação nêumica, é parte de um ímpeto puritano aparente na civilização cristã ocidental (WISHART, 1996, p. 112).⁴⁶

Já Wishart argumenta que o “todo coerente” precisa estar atrelado a um gesto coerentemente articulado: o gesto se estabelece através do seu todo. Ele se impõe através da rede de relações formadas entre seus elementos formantes.⁴⁷ Reconhecer um gesto é reconhecer a configuração desta rede.

entre um e outro está apenas na aplicação: enquanto um “sistema”, conforme utilizado aqui, denota de maneira genérica uma rede de elementos relacionados em um “todo” (em outras palavras, um enunciado), o termo “configuração” é utilizado para falar de um sistema específico. Na discussão da composição adiante, o termo “configuração” refere-se a um gesto ou suas reconfigurações. Em todo caso, ambos servem para denotar uma rede de elementos em interação.

⁴⁶ Tradução do autor.

⁴⁷ A expressão “rede de relações” é empregada no decorrer do texto de maneira bem específica. É considerada um sinônimo de “configuração” no âmbito desta discussão. Não é uma estrutura bidimensional que se quer apontar através do uso do termo “rede”, e sim no sentido de um “network” de relações possíveis entre quaisquer elementos potencialmente relacionáveis, em qualquer dimensão possível. O termo não sugere uma limitação bidimensional inerente à notação ocidental; pelo contrário, o conceito sugerido aqui é de uma flexibilidade espacial maior, com relações possíveis em diversas direções e planos.

Através deste enfoque do gesto em música, Sullivan vê uma abertura para a composição musical:

Penso agora que o termo [gesto musical] pode servir tanto para minha composição quanto para minhas tentativas de responder ao trabalho de outros compositores, como um termo requerido que pode ser empregado para falar de relacionamentos criados através de parâmetros em interação, como também para falar de relações entre eventos em meios diferentes (SULLIVAN, 1984, p. 2).⁴⁸

Wishart sugere uma proposta de conceituação mais objetiva que descreve o estabelecimento dos elementos formantes do gesto em uma treliça (*lattice*) tridimensional, construída a partir de altura, duração e timbre. A partir da configuração dos elementos em interação nesta treliça, surge o gesto – que precisa ser compreendido a partir desta configuração. Embora a abordagem de Wishart não esteja alinhada completamente com a argumentação deste autor em torno do gesto, o exemplo da treliça serve como um exemplo concreto desta rede que se estabelece fenomenologicamente para formar um gesto. Esta questão, concernente à interação entre elementos e suas implicações para a perspectiva do gesto musical, será desenvolvida com mais detalhes adiante.

Compreende-se agora, a partir da conceituação desenvolvida até aqui, que uma rede de interações entre elementos é o que confere estrutura a um gesto musical. No processo de composição, porém, não se trata apenas de gestos individuais, e tampouco se trabalha com um gesto por vez. Do mesmo modo como dentro de uma configuração se estabelecem relações entre elementos, acontece também interação entre agrupamentos de relações – em outras palavras, entre gestos. É necessário, portanto, criar a possibilidade de tratar um gesto como uma unidade, ou agrupamento, que possibilite um olhar mais geral da composição na medida em que se vislumbra as interações entre gestos diferentes na peça. Para este fim, introduz-se agora o conceito de enunciado, que é necessário para atender a esta demanda específica. Embora já tenha sido mencionado previamente, é este o momento de justificar o emprego do termo e detalhar a compreensão do mesmo a partir da necessidade que se coloca.

Esta discussão a respeito do enunciado, trazida da lingüística para o âmbito da música – como mencionado no início do capítulo – é importante na leitura que ambos os autores fazem do gesto musical. Wishart, em especial, discorre significativamente sobre o emprego e a definição de um enunciado no âmbito da composição musical, e emprega o termo de modo correlato ao uso que Bakhtin faz dele em seus estudos no âmbito da lingüística.

⁴⁸ Tradução do autor.

Um enunciado, conforme esta compreensão lingüística e da perspectiva da pesquisa de Bakhtin, é uma unidade cognoscível e reconhecível de discurso. Em outras palavras, é uma unidade que se pode reconhecer como tendo intenção discursiva. Bakhtin sugere que um ouvinte, ao perceber o significado de um discurso, assume simultaneamente uma atitude de algum modo responsiva a este discurso. Adiante no mesmo texto, argumenta que o ouvinte pressupõe a existência de enunciados precedentes ao dele, com os quais o seu próprio enunciado estabelece relações. Bakhtin propõe, por conseguinte, que qualquer enunciado é um elo em uma corrente organizada, uma corrente complexa formada de enunciados. Entre as características colocadas por Bakhtin para este enunciado, uma é relevante em especial aqui: o reconhecimento de limites, relativamente discerníveis, entre enunciados, e a importância destes limites no estabelecimento de uma corrente mais complexa de enunciados. (BAKHTIN, 1986, p. 68-71).

O que Bakhtin expressa, nesta seqüência de idéias, é que o discurso da linguagem acontece, na verdade, através de um encadeamento complexo de unidades de discurso – os enunciados, que são limitados pela existência de uma resposta, que subentende uma compreensão deste enunciado em algum nível. Mantendo à parte todas as implicações lingüísticas do conceito para o seu domínio de origem, a definição de enunciado aqui proposta é muito similar: um enunciado musical seria um sistema reconhecível, a partir do qual se constrói, de maneira mais complexa, um discurso musical, formado por elementos musicais. Trazido para este âmbito, o conceito se torna importante para o reconhecimento e para o tratamento do gesto musical: uma unidade de relações musicais que são reconhecíveis como uma espécie de “unidade de intenção”.

O próprio Wishart, em seu livro, baseia-se no conceito de enunciado, em aplicação direta sobre o universo da música, num capítulo denominado justamente *Utterance* (capítulo 9). Ele parte para uma argumentação que já pressupõe, por parte do leitor, uma compreensão do conceito – e seu emprego do termo em relação à música está bastante alinhado com a concepção de Bakhtin.

O conceito de enunciado empregado em ligação com o gesto musical é importante para esta discussão porque permite o tratamento do gesto em alguns aspectos significativos: o aspecto de uma unidade híbrida, reconhecível como tal dentro do contexto da composição; como uma possibilidade de construção na busca de uma arquitetura composicional construída a partir de gestos musicais; e ao buscar-se evitar uma fragmentação dos elementos formantes do gesto, tendência intrínseca à tradição ocidental de composição e análise musical. Nas palavras de Wishart: “A tradição da música de arte clássica ocidental é frequentemente

reconhecida pela sua rejeição do conceito de enunciado (WISHART, 1996, p. 257).”⁴⁹ Ele sugere, portanto, uma espécie de negligência do conceito de enunciado no olhar desta tradição ocidental para sua própria música.

A crítica de Wishart, neste caso específico, relaciona o problema da notação que foi tratado anteriormente com a negação do enunciado nesta tradição. Ao buscar uma atomização do discurso musical através do reconhecimento de elementos isolados e parâmetros categorizados, a tradição musical ocidental criou limites para si mesma tanto na produção musical quanto na elaboração acadêmica desenvolvida em cima desta produção. Wishart coloca: “É muito importante compreender que a treliça é um construto conceitual. Somos nós que decidimos construir nossa arquitetura musical sobre a treliça (WISHART, 1996, p. 29).”⁵⁰ Um sistema de notação que dá ênfase primordialmente à altura e à duração acaba, em outras palavras, centralizando a criação e a discussão em torno destes mesmos elementos integrantes. Este seria, para Wishart, um dos principais dificultadores na discussão do gesto, porque a rede de relações entre elementos que forma o gesto não se presta a uma redução simplista para estes elementos integrantes, especialmente enquanto eles estiverem separados em categorias específicas. Desta resistência surge a negação do enunciado: justamente devido ao fato de este enunciado, compreendido de maneira gestual, se sustentar pela existência e pelo reconhecimento dessas relações, ele foge à categorização e à atomização – para usar, mais uma vez, a terminologia de Wishart. Sullivan, por sua vez, esboça uma crítica nesta mesma direção, dizendo que cada vez menos compositores têm se mostrado capazes de tratar o gesto como uma relação concomitante entre altura, ritmo, ou qualquer outro parâmetro envolvido na composição musical (1984, p. 45).

Essa dificuldade de tratar os elementos da composição holisticamente, como parte integrante de um todo, é reconhecida como um dos responsáveis pela resistência em tratar o gesto musical de maneira bem articulada. A ênfase, nesta tradição, é outra: ela está nas notas, nas durações e em uma abordagem centrada na notação musical, e não na fenomenologia imediata da produção e audição da obra musical.

A questão da intenção é, neste contexto, bastante importante. A ligação de um enunciado com uma intenção específica por parte do compositor é um aspecto essencial para a compreensão do gesto musical. Isto se deve a algumas razões.

⁴⁹ Tradução do autor. No inglês: “The Western classical art music tradition is often noteworthy for its rejection of the concept of utterance.”

⁵⁰ Tradução do autor. *Treliça* foi a tradução de “lattice” utilizada ao longo desta dissertação. O termo é importantíssimo na discussão de Wishart. Lê-se no original: “It is very important to understand that the lattice is a conceptual construct. It is we who have decided to construct our musical architecture on the lattice.”

Essa relação é significativa porque o reconhecimento de um enunciado está necessariamente ligado à conferência de um significado a esse enunciado. Não se percebe o enunciado de forma vazia – pelo contrário, a busca por relações faz parte do próprio processo cognitivo através do qual se busca compreender uma composição musical.

Que fique claro aqui que a argumentação colocada não é uma tentativa de conferir significado discursivo lingüístico ao enunciado musical; isto seria um equívoco e tira de perspectiva a análise proposta. Ao contrário, é um reconhecimento que acontece nos próprios termos de um discurso musical e que leva em conta os elementos deste – sempre de forma holística, através do reconhecimento das relações contidas no referido discurso. Nem o autor desta dissertação e tampouco os pesquisadores aqui mencionados buscam uma relação subjetiva ou romântica entre texto e som. Wishart chega a afirmar categoricamente que não está buscando uma elaboração poética da experiência sonora (1996, p. 111).

Pelo contrário: o que se estabelece aqui é o simples reconhecimento de que a experiência do gesto – não apenas no caso da música, como também em outras áreas – é real e têm gênese concreta. A experiência de um gesto passa pelo reconhecimento de uma rede de relações que se coloca como cognoscível nos termos discursivos da própria experiência. A análise do gesto não se resume, portanto, ao universo musical: “A análise gestural pode, de fato, ser estendida a domínios de atividade humana que não envolvam a produção de som (WISHART, 1996, p. 114).”⁵¹

Mas ao focalizar a discussão do gesto na questão musical é possível propor que a reação do ouvinte, ao reconhecer um gesto musical, seja a busca imediata de uma intencionalidade que esteja ligada, ou que seja pelo menos relacionável, ao evento sonoro propriamente dito: “Na maioria dos casos normais, porém, em que seres humanos são ouvidos produzindo sons, temos a tendência de imputar intenção ao evento sônico (WISHART, 1996, p. 240).”⁵² Isto nada mais é do que o reconhecimento de uma tendência humana *per se*, e não a busca por forçar significados alheios a qualquer sistema – antes, é uma simples descrição de algo fenomenologicamente aceito e, no caso de Sullivan, Wishart e mesmo Bakhtin, trabalhado teoricamente em suas respectivas pesquisas. É neste contexto que se pode delinear agora um sistema de elementos musicais formantes como um gesto musical, pois ele é definido por essa intencionalidade, que perpassa tanto o processo de criação quanto o processo de escuta, e a

⁵¹ Tradução do autor.

⁵² Tradução do autor.

fragmentação de um enunciado necessariamente termina por dissociar essa intencionalidade do material musical propriamente dito.

O problema que se nos depara agora é justamente quanto à dificuldade de lidar com esses enunciados, reconhecidas ou não as intenções relacionadas, no âmbito de uma discussão objetiva do gesto. A sugestão passa pelo reconhecimento dos aspectos morfológicos contidos na construção de um dado gesto. Wishart sugere que a evidência do gesto musical está justamente nesta morfologia, e também através do modelamento geral de grupos, frases, etc (1996, p. 17).”⁵³ A diferença entre a abordagem morfológica que se sugere aqui e uma análise tradicional que se baseia nos elementos reduzíveis à partitura está principalmente no fato de que a morfologia proposta é interna ao gesto e está preocupada com a manutenção desta intencionalidade em uma configuração gestual, enquanto a análise fragmentária parte de prepostos externos ao gesto musical propriamente dito e não está comprometida com a preservação desse gesto.

Buscando esclarecer isto, voltemos ao exemplo da treliça de Wishart, relacionada à questão do enunciado. Como descrito anteriormente, esta treliça tridimensional seria formada pelo cruzamento dos elementos de frequência, timbre e duração de cada som contido na composição.

Portanto, a música pode agora ser vista como acontecendo sobre uma treliça tridimensional. As três dimensões seriam formadas por alturas específicas, valores de duração específicos, e objetos timbrísticos específicos (ou tipos instrumentais) (WISHART, 1996, p. 25).⁵⁴

Depois de propôr este modelo e partir dele, o próprio Wishart sugere que seria possível derivar uma sintaxe para descrever a morfologia do gesto contido no evento sonoro: “estabelecemos que uma estrutura hierárquica de agrupamentos – uma sintaxe – pode ser estabelecida para uma corrente de enunciados (WISHART, 1996, p. 261).”⁵⁵

Uma ultima colocação se faz necessária em relação à natureza do gesto, à guisa de esclarecimento, e com base no trabalho de Sullivan. Este argumenta que não é possível eximir-se do gesto na composição. O gesto irá se estabelecer em relação com o evento sonoro, e o desafio do compositor é justamente encontrar maneiras de incluir em sua composição os

⁵³ Tradução do autor. Devido ao emprego de uma terminologia específica por parte de Wishart, utilizada por nós nesta dissertação, a citação encontra-se aqui também no original: “...musical gesture is evidenced in the internal morphology of sound-objects and also in the overall shaping of groups, phrases, etc.”.

⁵⁴ Tradução do autor.

⁵⁵ Tradução do autor.

gestos alinhados com as suas intenções musicais. Não se pode escapar ao gesto – ele existirá, consciente ou inconscientemente.

É por esta razão que a atenção ao gesto é tão importante para que o discurso musical siga uma coerência de enunciados que estejam alinhados com a intenção discursiva do compositor. Além do mais, segundo Sullivan, o gesto musical em si contribui para a determinação da escuta que se faz da obra musical: “O gesto ajuda a atrair a atenção do respondente para algumas coisas e para longe de outras (SULLIVAN, 1984, p. 39).”⁵⁶ Visto deste prisma, ele se torna uma ferramenta essencial para direcionar a atenção do ouvinte na condução deste através da peça que se desenrola. Negligenciar a importância do gesto é omissão que aumenta o risco de uma “escuta desgovernada” por parte do ouvinte. O compositor que se exime de controlar, até o limite de sua capacidade, esta escuta através da condução gestual negligencia o aspecto talvez mais importante da música: o reconhecimento da intenção e direcionamento de seus esforços criativos.

Como desenvolver esse tratamento adequado do gesto na composição? No caso da composição aqui apresentada, através da busca de um *ma* adequado. Esta busca passa, como foi discutido anteriormente, pelo processo da repetição do diferente e pela busca da coerência interna entre os gestos encadeados na composição. O processo criativo do compositor passa por estas premissas, e o tratamento criativo do gesto dá origem à questão da reconfiguração, que está apresentada a seguir.

⁵⁶ Tradução do autor.

4.2 Reconfiguração gestual: *gestos musicais em Anima e suas principais derivações.*

4.2.1 Definição de reconfiguração

A escolha do termo “reconfiguração” se dá, em primeira instância, devido ao emprego do termo “configuração” para a descrição de uma rede de elementos que, ao criarem relações dentro do contexto do evento sonoro, dão origem ao sistema híbrido do gesto musical. É uma escolha que pretende evocar todas as implicações descritas na proposta conceitual de gesto elaborada anteriormente, e manter a perspectiva de que as interferências levadas a cabo nos elementos formantes da configuração afetam todas as relações desta, implicando numa modificação do gesto.

Não obstante, em um primeiro momento, o termo mais próximo do vocabulário de composição da tradição ocidental seria o de “parametrização”. A idéia de parâmetros a serem controlados, ou variados, de maneira a obter novos resultados musicais é elemento integrante de boa parte da herança ocidental de composição musical, especialmente a partir do século XX. Surgem, entretanto, duas questões em oposição ao emprego deste termo.

Em primeiro lugar, a herança acima mencionada. Embora tenha sido importante para a história da composição, especialmente nos últimos cem anos, o termo vem carregado não apenas pelas técnicas de composição das quais é parte fundamental, como também pelo seu emprego em elaborações teóricas das mais diversas a respeito de composição musical. É um termo que já vem prenhe de pressuposições que, em muitos casos, caminham em direções opostas à da proposta desta dissertação.

Em segundo lugar, o termo não se presta a esta dissertação devido a um problema já mencionado anteriormente. A idéia de “parâmetros” a serem modificados implica que seria possível fragmentar ou dissecar o enunciado musical em pequenas partículas e, a partir da modificação destas partes, derivar novo material que mantivesse, em maior ou menor grau, relação com o material original. Embora seja inegável que o conceito de variação esteja mesmo presente na manipulação de gesto que se busca aqui, não é este o processo através do qual se busca obter esta variação para a composição musical. Wishart sugere esta mesma postura no primeiro capítulo de seu livro *On Sonic Art*, quando afirma que a “atomização” de um objeto sonora resulta em sua fragmentação e, por conseguinte, na dissolução do material original.

Conceitos como variação progressiva, como é utilizado por Schoenberg, por exemplo, estão diretamente relacionados a esta terminologia.⁵⁷ Outro exemplo está no serialismo integral: a variação ou manutenção de parâmetros e sua definição num contexto de pré-composição dariam origem a uma música derivada de decisões paramétricas prévias.⁵⁸ Esta concepção trabalha contra a natureza do conceito de gesto que se procura desenvolver aqui, em que a morfologia de qualquer enunciado precisa levar em conta o sistema híbrido construído a partir das relações entre os diversos elementos formantes do gesto musical. A manipulação do discurso sonoro, portanto, também precisa se dar a partir desta premissa de envolvimento e relação entre elementos formantes, mas que, hierarquicamente, não possuem um “controle prévio” ao do seu próprio envolvimento na composição musical.

O uso do termo “parametrização” abriria espaço para uma situação já criticada por Wishart em seu texto, quando ele afirma que, devido ao fato de a notação musical tradicional nos apresentar a música fora do tempo em uma partitura bidimensional, não parece imediatamente desajeitada a idéia de extrair vários parâmetros do som e arranjar estes parâmetros em outros padrões (1996, p. 41).⁵⁹

Assim, Wishart leva à sugestão de que quaisquer modificações feitas a partir dos parâmetros em questão não estariam fora de um escopo razoável de interferência no processo de composição. Seria uma simples questão de rearranjo dos mesmos parâmetros.

É claro que há certa similaridade mais do que aparente entre a parametrização, compreendida da maneira como a descrevemos, e o processo de reconfiguração proposto para esta composição em especial. A diferença está na limitação auto-imposta da preocupação com as relações, bem como a consideração consciente com as repercussões de cada modificação em relação ao fluxo de eventos da composição e na sua forma como um todo. Esta preocupação, por sua vez, está diretamente relacionada com o prisma do *ma* elaborado no capítulo anterior. É o ponto de vista a partir do qual se busca uma alternativa de composição musical.

* * *

⁵⁷ Para uma discussão completa desta abordagem da variação progressiva, ver *Fundamentos da Composição Musical*, de Arnold Schoenberg.

⁵⁸ Ver *A Música Moderna*, de Paul Griffiths.

⁵⁹ Tradução do autor. No original: “Because musical notation presents music to us outside of time in an essentially two-dimensional scannable score, it does not seem immediately unreasonable to extract various parameters of the sound and arrange these into various other patterns.”

Voltando mais uma vez às pesquisas de Sullivan e Wishart, é possível encontrar subsídios para esta proposta de reconfiguração. Justamente a respeito destes processos de preservação e modificação de elementos na arquitetura híbrida do gesto, Sullivan observa que um compositor pode criar um novo gesto musical através da preservação de algumas características de um gesto existente em uma nova configuração musical (1984, p.131).”⁶⁰

Esta colocação é importante porque, ao mesmo tempo em que descreve um procedimento de variação comum à tradição ocidental de composição, traz duas implicações significativas. Uma é que o que se busca não é apenas uma variação de uma frase melódica ou rítmica, ou mesmo de uma sonoridade. É, isto sim, a exploração dos limites da maleabilidade de um gesto musical, sem que este seja descaracterizado ou comprometido no processo. Esta afirmação reconhece, portanto, que um gesto modificado possui natureza própria dentro da composição, não ficando necessariamente sujeito a uma hierarquia pré-estabelecida em relação ao gesto original. Muitos outros elementos, e sua relação com cada gesto e com o todo, irão determinar os graus de importância de cada gesto na composição, assim como o plano no qual este gesto estiver colocado na composição.

Outra implicação da afirmação de Sullivan é a de que a simples evocação de um gesto prévio em uma nova configuração musical – ou seja, em um novo contexto – é suficiente para que haja nova intencionalidade e surjam novos enunciados musicais.

É justamente esta proposta de transformação gestual, efetuada através da reconfiguração, que se presta tão bem ao contexto desta dissertação, devido ao alinhamento de conceitos com a questão do *ma* e da composição musical. O *ma* é baseado nas relações criadas a partir da interação entre elementos ou com o espaço em si. Da mesma maneira, o gesto é formado das relações entre elementos que o compõem. Esta ligação é um ponto importante para a prática da composição, porque permite uma manipulação do material musical pautada justamente pela busca, no processo criativo, de um *ma* adequado.

Existe ainda uma questão crucial para a discussão do gesto musical que precisa ser explorada em sua relação com o gesto e sua reconfiguração: a questão do meio. Esta questão, elaborada detalhadamente no capítulo anterior em sua relação com o *ma*, precisa agora ser incluída – levando-se em conta todas as implicações derivadas das relações abordadas anteriormente – nesta argumentação em torno do gesto musical e das suas transformações possíveis.

⁶⁰ Tradução do autor.

A perspectiva de Sullivan a respeito do meio já foi trabalhada em um primeiro momento. A preocupação de Wishart se estabelece em uma etapa diferente, em termos de discussão teórica, da posição de Sullivan. Enquanto Sullivan ataca a raiz conceitual da questão do meio e a partir daí elabora seus argumentos, Wishart, por sua vez, se concentra na questão do timbre e da corporificação do som propriamente dito. Em última análise, é exatamente aí que reside a correspondência entre os dois autores. Assim como Sullivan estabelece como essencial a consideração a respeito do meio que se escolhe e dos traços característicos de cada meio, Wishart dá tal importância à questão timbrística – em outras palavras, ao instrumento, ou meio, ou sonoridade – que a coloca como um dos parâmetros básicos da sua treliça tridimensional. Para ele, o timbre não é apenas uma “voz” através da qual os parâmetros de duração e frequência se manifestam. É um protagonista de primeira instância que é, ao seu modo, tão determinante quanto qualquer outro no resultado final do gesto musical. Em última análise, tanto para um quanto para outro autor, o meio é um fator definidor na expressão final do enunciado e, por conseguinte, do gesto musical. Eles se complementam, na medida em que um aborda a gênese filosófica da questão (Sullivan), enquanto o outro aborda o fenômeno propriamente dito (Wishart).

Até mesmo em um nível mais profundo esta realidade seria concreta, especialmente para Wishart. Voltando novamente à questão da relação experiencial imediata entre o evento sonoro e sua escuta – sem passar obrigatoriamente pela notação da música – Wishart defende que a música em si não pode ser divorciada da do som que carrega o gesto de um ponto a outro, ou seja: o meio é crucial.

Se esta relação entre o gesto e o meio é tão visceral, sobraria espaço para qualquer espécie de reconfiguração do gesto, em se modificando, por exemplo, o timbre associado a esse gesto? A resposta de ambos os autores é: sim, desde que se mantenham em perspectiva as modificações que irão surgir, na configuração resultante, das relações originais da configuração. Como foi dito anteriormente, é impossível abster-se da gestualidade na composição. Novamente neste caso, vale a premissa de que a consciência do resultado de quaisquer modificações sobre o gesto musical pesará de modo significativo no processo de tomada de decisões criativas por parte do compositor.

Assim, o gesto *per se* não é o meio *per se*. Cada um possui uma natureza distinta, e existe algum espaço para reconfiguração nesta relação. O objeto sonoro não é o gesto, muito embora seja essencial na definição expressiva deste gesto: “Ao mesmo tempo, é importante

perceber que a estrutura gestual é independente das características timbrísticas dos objetos sonoros propriamente ditos (WISHART, 1996, p. 122).”⁶¹ O que Wishart afirma aqui, note-se, é que a *estrutura* do gesto é independente das características timbrísticas em questão. Este sistema, esta estrutura, pode ser modificado e associado a outro objeto sonoro.

Novamente, a problemática está na natureza evasiva do gesto. Já foi mencionado que o gesto propriamente dito apresenta significativa resistência a uma captura em termos de notação. O gesto não se presta a uma abordagem cristalizada, estática, especialmente se ela possuir uma característica de fragmentação e reconstrução paramétricas. Assim, não é suficiente dizer que, por um lado, a reconfiguração é possível e, por outro, que não se pode capturar o gesto de maneira suficientemente sólida a fim de reconfigurá-lo.

A resolução deste impasse passa por algumas considerações possíveis. Tratar-se-á a seguir especificamente deste processo de reconfiguração, buscando assim preparar a terminologia e a base conceitual para uma descrição e uma discussão aprofundada da obra musical em si.

⁶¹ Tradução do autor.

4.2.2 Reconfiguração de um gesto

Como já visto, o problema em se dissecar um gesto através da parametrização – aquilo que Wishart chama de “atomização” – é justamente a perda, ou descaracterização, do gesto no processo. Por sua natureza híbrida, o construto gestual se perde quando as relações entre seus elementos formantes são cortadas, ruindo assim a estrutura morfológica do enunciado e comprometendo-se a relação híbrida entre a configuração musical propriamente dita e a intencionalidade ligada a esta. O desafio, portanto, de um processo de reconfiguração é justamente preservar o gesto, ao mesmo tempo buscando suficiente espaço para processos de transformação necessários a um desenvolvimento temporal que seja musicalmente satisfatório. Sullivan descreve esta problemática em sua pesquisa:

No tocante ao gesto, o impasse implica em uma necessidade de se mudar de uma estrutura em que decisões são tomadas para outra: a mudança de uma estrutura de concentração em parâmetros únicos para outra, de concentração em configurações (SULLIVAN, 1984, p. 134).⁶²

Anteriormente, descrevendo o processo de reconhecimento de um gesto por parte do ouvinte, Sullivan defende que o evento percebido é a configuração em si: o sistema híbrido que dá origem ao gesto, a relação entre elementos formantes.

Notando o gesto de um evento, um respondente não registra cada componente de maneira separada. Ao invés disto, registra as relações entre os componentes. A configuração registrada é um evento (SULLIVAN, 1984, p. 51).⁶³

É justamente a partir da natureza do próprio gesto – que, por um lado, cria uma série de barreiras para um processo de parametrização tradicional – que se estabelece uma abertura possível para a reconfiguração gestual. Esta abertura passa pela natureza flexível do gesto. O construto híbrido que sustenta o enunciado preenche de intencionalidade – o gesto musical – não é um sistema rígido: é um sistema flexível, orgânico, que possui maleabilidade suficiente para que se manipulem e experimentem reconfigurações possíveis. A pergunta é quanto à

⁶² Tradução do autor. No original, fica clara a questão da “estrutura” como um modo de encarar a composição: “With regard to gesture, the impasse implies the necessity of shift from one framework in which decisions are taken to another: a shift from a concentration on single parameters to a concentration on configurations.”

⁶³ Tradução do autor.

resiliência⁶⁴ do gesto, ou seja: qual é a sua capacidade de manter suas características sob o peso de dado processo de reconfiguração. Um exemplo simples é apresentado por Sullivan e já foi utilizado neste texto:

Se o componente que distingue [o gesto] é um pulo ascendente, então o tamanho do intervalo pode variar. No tocante à configuração, é mais importante que seja um pulo ascendente, e não qual é o pulo ascendente (SULLIVAN, 1984, p. 62).⁶⁵

Levando esta problemática adiante, impõe-se ainda a necessidade de levar o meio em consideração: além do risco de dissipar o gesto através da manipulação excessiva ou equivocada dos elementos formantes do gesto, comprometendo assim as relações que lhe são características e estruturais, corre-se o risco de perder a essencialidade do gesto na escolha equivocada (ou mesmo na não-escolha) de um meio que se alinhe com a intencionalidade de um enunciado musical específico: “Sob certas condições, um gesto pode se preservar mesmo quando submetido a mudanças; sob outras condições, ele não pode (SULLIVAN, 1984, p. 59).”⁶⁶ Ou seja: sob condições criteriosas e levando em conta o risco deste procedimento, é possível, sim, preservar a direcionalidade intencional de um gesto, mesmo em se modificando um ou mais de seus elementos componentes.

Quais seriam, então, as transformações possíveis, não apenas *de* um gesto como também nas relações que se estabelecem *entre* gestos? É sobrepor gestos, ou ligá-los em seqüência, ou dividir um gesto grande em partes que, mesmo sendo divisões, passam a ser enunciados independentes. Através da manipulação – e, de um ponto de vista mais radical, da própria descaracterização – de um gesto, também é possível gerar-se um gesto completamente novo. Neste caso, o compositor precisa ter o discernimento de tratar o gesto resultante como tal. É possível recortar gestos. Embora se perca o enunciado, o fragmento serve como prenúncio ou citação. Na música há espaço para estes fragmentos, desde que apoiados por outro gesto.

Mais será dito, na discussão da composição, a respeito dos diversos processos que aqui foram apenas mencionados. Os exemplos acima bastam para dar uma idéia das possibilidades de manipulação de um gesto por parte do compositor.

Um olhar arquitetônico mais amplo talvez possa contribuir, neste caso, com a idéia de

⁶⁴ O termo “resiliência” é empregado aqui para descrever a capacidade de um gesto de manter suas características mesmo sofrendo modificação. O termo é oriundo da física, e refere-se à capacidade dos materiais de resistirem a choques e transformações, preservando suas características.

⁶⁵ Tradução do autor.

⁶⁶ Tradução do autor.

um processo de “construção com gestos”, em vez de construção com simples parâmetros. Wishart descreve, até certo ponto, como se daria um procedimento deste tipo: “Na prática, portanto, vários nódulos importantes na arquitetura musical são estabelecidos em lugares em que, por exemplo, transformações cruciais do som se materializam, ou onde uma estrutura gestual específica é escolhida (WISHART, 1996, p.123).” ⁶⁷ A descrição é limitada, mas se presta a dar uma idéia do que seria um processo criativo comprometido com as diretrizes aqui propostas.

Com certeza, o tipo de construção composicional aqui proposto exige um nível mais complexo de articulação por parte do compositor, que se depara, em se tratando desta proposta, com um universo de relações concretas e pontenciais extremamente vasto e diverso. Aqui, não basta um processo lógico de pré- ou pós-composição de modo a regular o resultado, justamente pela natureza arbitrária e impessoal de um procedimento deste tipo. O que se requer, neste caso, é algo já descrito anteriormente no texto e essencial ao sucesso de qualquer tentativa de composição desenvolvida nesta linha: o *ma* adequado.

Não se faz necessária aqui uma nova elaboração a respeito das características do *ma* adequado em consonância com a natureza do conceito – isto já foi desenvolvido em capítulo apropriado. O passo que se busca agora é o explicitar da relação que se cria neste ponto: por um lado, os diversos problemas envolvidos na proposta de composição descrita aqui – conjunto de problemas que cria a demanda por uma ferramenta de resolução suficiente para criar uma abertura alternativa. Esta alternativa é o *ma*, que vem corresponder, por uma série de razões, às demandas da proposta. Entre estas razões estão justamente o alinhamento de conceitos, a facilidade de intercâmbio e emprego da terminologia desenvolvida e a intercessão dos conjuntos de pensamento utilizados no desenvolvimento da proposta.

⁶⁷ Tradução do autor.

4.3 O Silêncio em *Anima*: uma definição instrumental do silêncio

Uma discussão filosófica e estética aprofundada do conceito e da fenomenologia do silêncio, e sua relação com a criação musical, é um trabalho de pesquisa de vulto significativo. Assim, procederemos aqui a partir da mesma premissa já tomada no caso do gesto: a de que esta elaboração teórica é feita tendo em vista a discussão de uma composição específica. Não que se pretende aqui finalizar qualquer discussão a respeito do silêncio. É, antes, um esforço de circunscrição, efetuado na busca por uma definição concreta o suficiente para ser utilizada em relação com os outros conceitos aqui apresentados – e, ao mesmo tempo, flexível o suficiente para dialogar com estes mesmos conceitos relacionados.

Sendo assim, no contexto de uma discussão sobre o gesto musical a partir da perspectiva do *ma*, encarar o silêncio meramente como a ausência de som seria um equívoco. Por uma série de razões desenvolvidas a seguir, uma definição simplista de um silêncio absoluto não se prestaria a um diálogo rico com os outros conceitos incluídos nesta dissertação. Ademais, o silêncio absoluto – a completa ausência de qualquer som – se encontra fora do escopo de nossa experiência musical.

O que separa, para o ouvinte, o silêncio em música de um silêncio não-musical está muito mais relacionado com o contexto. A escuta de música é o que, de certa maneira, estabelece este algo como um objeto ou evento musical. Assim, o interesse central desta discussão, no que se refere ao silêncio, é a sua importância e o seu papel no contexto da composição musical.

Em nossa discussão a respeito do *ma*, a questão do silêncio e sua relação com o gesto em um dado espaço já foi, até certo ponto, desenvolvida. Agora, o objetivo é trazer novamente à tona a discussão em torno desta configuração, tendo em mente duas diretrizes. Em primeiro lugar, a questão do silêncio *per se*, de um ponto de vista dentro do contexto da composição. E, em segundo lugar, o papel do silêncio em sua relação com – e a partir de nossa discussão sobre – o gesto musical. É uma maneira de estreitar ainda mais a relação deste desenvolvimento a respeito do gesto com a questão do *ma*.

Um tratamento apropriado do silêncio é essencial para o *ma* adequado na composição musical, como já vimos anteriormente. Tanto pela questão do ritmo – conforme veremos a seguir, o silêncio é essencial para o aspecto rítmico em todos os níveis da composição – quanto pelo papel definidor do silêncio também em outras dimensões.

Em relação aos gestos musicais de um objeto sonoro, o silêncio desempenha uma função crucial em termos de limites, respirações e densidade. Esta função é importante porque confere clareza a um dado gesto, realçando sua forma e a direcionalidade de sua intenção. No caso do silêncio antes, após ou no meio de um evento sonoro, temos um limite estabelecido pelo silêncio. Este também pode assumir o papel de pequenas cesuras, respirações de duração maior ou menor, que interferem no ritmo e na natureza dos enunciados da composição. Além disso, à medida que o silêncio interfere na densidade de uma textura ou de um timbre, ele contribui para determinar um elemento formativo importante do objeto .

Assim, o silêncio não é compreendido aqui apenas como a ausência de som, pois ele é tão formativo, em termos musicais, quanto o som propriamente dito:

O silêncio não é nada. Não é o conjunto vazio. O silêncio é experimentado tanto como sendo significativo quanto como sendo aderente à porção do objeto musical que soa. O silêncio é experimentado como substância ou atividade corporificadas. Isto sugere que o silêncio participe da apresentação do tempo musical, do espaço e do gesto (CLIFTON, 1976, p. 163).⁶⁸⁻⁶⁹

O silêncio também “fala”, também possui intencionalidade musical. Outra maneira de colocar esta afirmação seria dizer que o silêncio também contribui, em maior ou menor grau, para o aspecto gestual da música.

Ao se conceber o silêncio como um vazio estéril, perde-se a oportunidade de compreendê-lo como algo mais significativo, como algo vivificado por intencionalidade tal como o som – que para nós é o aspecto “positivo”, concreto, da composição – e possui, por assim dizer, características próprias, inclusive em termos de resistências peculiares ao meio. Como descreve Victor Bennet em um ensaio denominado “The Dowry of Silence”: “O silêncio (e, incidentalmente, outros tipos de vazio) é muito mais interessante do que pode parecer, pois não está morto, e sim profundamente vivo (BENNET, 1938, p. 62).”⁷⁰ A descrição de Bennet caminha justamente nesta linha: de que o silêncio é vivo, e por isso não pode ser desconsiderado em uma abordagem gestual holística. O risco existente em uma desconsideração do silêncio é tão grande quanto aquele existente em se negligenciar qualquer aspecto vital à fenomenologia da música: timbre, duração, altura, entre outros. É o risco de,

⁶⁸ A conceituação de silêncio aqui apresentada é resultado de uma revisão bibliográfica baseada em diversos artigos. Entre os principais, estão o trabalho de Victor Bennet, o de Thomas Clifton e o de Zofia Lissa. Mais informações na bibliografia.

⁶⁹ Tradução do autor. No original, fica mais clara a posição de Clifton sobre a essencialidade do papel do silêncio: “Silence is not nothing. It is not the null set. Silence is experienced both as meaningful and as adhering to the sounding portion of the musical object. Silence is experienced as embodied substance or activity. This suggests that silence participates in the presentation of musical time, space and gesture.”

⁷⁰ Tradução do autor.

por um lado, fragmentar os elementos formantes de um dado gesto e, por outro, perder o controle, na composição, da direcionalidade dos gestos que existem – quer consciente, quer inconscientemente – na obra composta.

Devido a esta possível problemática, o silêncio deve ser considerado conforme toda a riqueza e complexidade de que lhe são inerentes. Desta maneira, ele pode assumir um papel apropriado à sua natureza e, sendo reconhecido como um elemento formante relevante para o *ma* adequado, pode se desdobrar em um sem-número de relações com outros elementos formantes possíveis em uma composição.

Ao defender a inclusão do silêncio como um elemento crucial para a composição, é necessário reconhecer que ele se relaciona com outros elementos na formação de configurações gestuais. Neste sentido, ele é tão concreto quanto qualquer outro formante. Thomas Clifton argumenta, em meio à argumentação específica de seu ensaio, que, com o reconhecimento do elemento de tensão, que nunca está completamente ausente do discurso musical, *a rede de relações que o silêncio forma com outros elementos* está circunscrita, pelo menos em termos gerais (1976, p. 181).

O “elemento de tensão” mencionado na afirmação de Clifton nada mais é do que a direcionalidade inerente a um enunciado ligado a um gesto musical. Na rede de possíveis interações que o silêncio estabelece com outros elementos, ele encontra seu lugar no repertório de formantes do gesto.

Convém esclarecer que não se busca desenvolver aqui uma “hierarquia de elementos formantes” da configuração híbrida do gesto. O argumento não é em favor de uma igualdade outorgada sobre todos os elementos possíveis em todos os momentos. Isto estaria completamente fora de propósito com a natureza da criação musical, que configura relações conforme uma intencionalidade que cria relações das mais diversas e em movimento na linha do tempo, não em busca de uma suposta “igualdade de formantes”, e sim em busca da expressão de um gesto musical.

Indo um passo além, seria necessário descrever em mais detalhes as possibilidades de emprego do silêncio na composição. Entre estas, uma é de especial importância para o desenvolvimento da obra:

No processo de desempenhar as várias funções que lhe são designadas pelo desenvolvimento da obra, o silêncio é preenchido com diferentes conteúdos que emanam do tecido sonoro, mesmo que sua própria substância seja ausente de som (LISSA, 1964, p. 445).⁷¹

⁷¹ Tradução do autor. No original: “...in the process of carrying out the various functions assigned to it by the

Ou seja: muitos dos papéis que o silêncio desempenha na composição lhe são designados pelo desenvolvimento da própria obra. Isto está em consonância com uma idéia já desenvolvida anteriormente em relação ao gesto: a idéia de que a sintaxe da composição, revelada pela morfologia de seus enunciados, lida com a configuração de seus próprios formantes, e não com relações externas ao próprio material musical. Também o silêncio participa desta concepção, na medida em que ele, mesmo sendo caracterizado como a ausência de som, desfruta, no contexto da obra, da possibilidade de dialogar com conteúdos expressivos e participar da emanção destes conteúdos no fenômeno musical.

Deste modo, pode-se sugerir que o ponto em que aparece o silêncio é de grande importância: um silêncio antes, depois ou durante um objeto sonoro específico são diferentes. Correspondentemente, o “discurso” – no sentido musical – do silêncio depende profundamente do que ocorre antes dele e do que segue. Zofia Lissa argumenta justamente neste sentido quando diz que as pausas e o silêncio são de especial importância para uma obra. Ela sugere que a substância e as funções desempenhadas pelo silêncio podem variar em razão do momento da obra na qual este silêncio está inserido (1964, p. 444).⁷²

É verdade que isto se aplica a qualquer material musical. Além de reforçar as colocações a respeito do silêncio e seu lugar na composição aqui desenvolvidas, esta afirmação de Zofia Lissa traz à tona outra característica importante do silêncio (e que também é realidade para outros materiais musicais): o que modifica, de uma perspectiva gestual, um silêncio não é apenas seu lugar na sucessão de eventos, em termos de a quem precede e sucede. É também o lugar deste silêncio dentro do esquema geral da composição – a que altura da peça este silêncio aparece? De que maneira ele se relaciona com silêncios que já apareceram, ou com outros que ainda virão a ocorrer?

É possível, também, diferenciar entre um caráter de silêncio e outro, dependendo do “envelope” e modo de ataque ou de soltura deste silêncio.⁷³ Um esvaziamento gradual da sonoridade que chega eventualmente ao vazio é diferente de um corte abrupto. Depende como se chega a estes silêncios, e como se parte deles. Clifton, de maneira bem específica, aborda este gênero textural de silêncio.

work's development, silence is filled with different contents emanating from the sound fabric, even if its own substance is soundless.”

⁷² Tradução do autor.

⁷³ O termo “envelope” é utilizado por Wishart na medida em que este passa a um detalhamento do objeto sonoro. A compreensão do termo está relacionada à “forma” de um objeto sonoro: a amplitude, o formato do ataque e da dissolução do som, e outros dados intrínsecos ao objeto.

É possível abordar este aspecto importante relacionado ao emprego do silêncio na composição musical que foi mencionado: a questão da densidade, ou do timbre. O esvaziamento de uma textura timbrística, por exemplo, de maneira gradual, é uma interferência do silêncio nesta textura. O silêncio não se coloca apenas em termos absolutos: tendo voz própria, pode ser misturado a sons na configuração de gestos mistos, em que elementos de densidade e diferentes graus de esvaziamento ou preenchimento são a “voz do silêncio”, interferindo em maior ou menor grau com os enunciados sonoros.

Levando esta argumentação um passo adiante, esta mesma idéia de manipulação de densidade pode ser aplicada a vozes individuais:

Pausas parciais, ou aquelas nas quais o silêncio é apenas parte do tecido sonoro, ou em algumas das vozes da orquestra, são empregadas para alterar as propriedades filamentosas da textura e da coloração do timbre (LISSA, 1964, p. 453).⁷⁴

Lissa descreve aqui a manipulação da “cor” de um timbre – uma espécie de envelope timbrístico, dando o exemplo específico de um contexto orquestral. Esta manipulação é uma ferramenta importante na paleta expressiva de um compositor, e demonstra o papel do silêncio de um outro prisma.

Tendo em vista todas as possibilidades mencionadas aqui, é possível dizer que o silêncio participa de diversas maneiras na interação entre os enunciados musicais que formam uma composição. Ademais, o uso do silêncio como fator de preenchimento ou esvaziamento é crucial para uma condução clara – em outras palavras, no estabelecimento de limites definidores – de quaisquer gestos musicais. Esta variação de densidade é o que permite o cumprimento de um gesto dentro do contexto do fenômeno sonoro.

Voltemos agora a um aspecto do tratamento do silêncio mencionado acima: a questão do ritmo. Todo ritmo é preenchido de silêncio. A natureza do ritmo está intimamente ligada à existência de uma alternância entre o som e a ausência deste, em maior ou menor grau. Lissa, em seu ensaio, descreve unidades rítmicas como sendo estruturas dissociadas, e propõe esta característica como sendo inerente à natureza fragmentária do ritmo. Ela justifica esta proposição dizendo que não seríamos capazes de distinguir estruturas temporais ou desenhos rítmicos se os sons fossem todos contínuos, como um apito de sirene (1964, p. 452).

Assim, o ritmo depende do silêncio para ser ritmo, em todos os pólos de dimensão da obra. De um ponto de vista mais abrangente, são os pequenos espaços que conferem

⁷⁴ Tradução do autor.

movimento temporal à obra, as pequenas pausas que articulam as transformações sonoras. Em uma dimensão maior da obra como um só objeto, os silêncios maiores contidos na música, relacionados ao antes e ao depois do fenômeno musical em si, proporcionam espaço para as grandes estruturas que nos levam a apreender a peça como um todo.

Outro espaço importante no qual o silêncio desempenha um papel insubstituível é naquele referente à ressonância da escuta em relação ao objeto musical. O silêncio desempenha esta função de um espaço, para dentro do qual ecoa o gesto musical associado a um enunciado sonoro – tanto durante a composição quanto no final desta. São ecos diferentes, é claro: os ecos “internos” são espaços contidos na composição no qual ressoa, a partir de eventos sonoros anteriores, provavelmente o material imediatamente anterior ao próprio silêncio. Já o eco posterior à composição como um todo é um eco mais complexo. Neste espaço de silêncio da escuta, ecos de toda a composição, colocados em movimento pela memória do ouvido interno de quem escuta, dialogam na busca de uma configuração própria: é o momento no qual se buscam as grandes relações, uma sumarização da experiência da escuta, e uma plataforma de relação com a obra musical como um todo.

Mais uma vez, é necessário frisar que, mal utilizado ou negligenciado, o silêncio pode trabalhar contra a intenção gestual do compositor: pela fragmentação danosa e involuntária do material musical originado, o silêncio pode interromper enunciados e trazer confusão a uma sintaxe possivelmente coesa em termos musicais. E através da negligência, o uso indevido ou impróprio de silêncios, sem uma compreensão profunda de seu papel no repertório de elementos configurantes dos sistemas gestuais musicais do compositor, pode acarretar em uma ausência de gestos pretendidos pelo compositor, ou na produção involuntária de gestos não pretendidos, o que compromete a intencionalidade da criação.

De modo similar, o silêncio utilizado fora de alinhamento com a proposta de composição do criador também pode comprometer o processo criativo. No caso de *Anima*, sendo o *ma* a perspectiva na qual se baseia a composição, é crucial alinhar a questão do silêncio com os gestos utilizados, as relações daí surgidas, e incluir o silêncio na análise de relações que se estabelecem na composição.

Tendo em vista os conceitos delineados até aqui, apresenta-se agora a partitura de *Anima*. Segue depois uma discussão da composição.

Anima

Marcell Silva Steuernagel

I ♩ = 60

rit.

Flauta

Harpa

Violino

Cello

Wind Chimes

Temple Blocks I

Tam-tam

Triângulo

Surdo II
(Gran Cassa)

Glockenspiel

a tempo (frulatto)

4

Fl. *ff* *p* *pp* <

Hp. *f* *pp*

Vln. *pp*

Vlc. *pp* *mf* *p*

W.Ch. *pp* *mp*

T.B.I.

Tam.

Tri. *mp*

Sur. *p* *mp*

Glk.

E_b *A_b* *F_b*

The musical score is for a piece titled 'Alpina'. It features a variety of instruments: Flute (Fl.), Harp (Hp.), Violins (Vln.), Viola (Vlc.), Wood Chimes (W.Ch.), Trombone I (T.B.I.), Tam-tam (Tam.), Triangle (Tri.), Snare Drum (Sur.), and Glockenspiel (Glk.). The score is written in 2/4 and 6/4 time signatures. The Flute part begins with a forte (ff) dynamic, followed by a piano (p) section, and ends with a pianissimo (pp) section. The Harp part features a forte (f) section with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, followed by a pianissimo (pp) section. The Violins and Viola parts have a pianissimo (pp) section. The Wood Chimes part has a pianissimo (pp) section followed by a mezzo-forte (mf) section. The Trombone I, Tam-tam, and Glockenspiel parts are mostly silent. The Triangle part has a mezzo-forte (mp) section. The Snare Drum part has a piano (p) section followed by a mezzo-forte (mp) section. The score includes various dynamic markings (ff, p, pp, mf, mp) and articulation instructions (a tempo, frulatto). The Harp part includes specific notes marked with accidentals: E_b and A_b. The Flute part includes a note marked with a flat: F_b.

8

Fl.

mf *pp* *f* 3

Hp.

mp *f* E₄ B₄

Vln.

p

Vlc.

p

W.Ch.

8

T.Bl.I

8

Tam.

8

Tri.

8

Sur.

f 3

Glk.

8

12

Fl.

12

Hp.

mf

mp

B \flat

12

Vln.

f

Vlc.

f

p

f

p

12

W.Ch.

p

f

p

12

T.Bl.I

pp

3

12

Tam.

12

Tri.

f

12

Sur.

12

Glk.

Alpina

Fl. 15 *pp* *ff* 3 3

Hp. 15 3 *f* B \natural 3 E \flat

Vln. 15 *f* 3

Vlc. *mf* 3 pizz.

Tam. I 15 *mp*

accel.

Fl. 19 *fff* *mf*

Hp. 19 *f* C \sharp B \flat B \sharp G \sharp B \sharp E \sharp D \sharp E \sharp

Vln. 19 *mp*

Vlc. 19 arco *mp*

Anima

rit. a tempo

Fl. *ff* *subito p* *p*

Hp. *ppp*

Vln. *ff* *subito p* *f*

Vlc. *ff* *subito p* *p*

W.Ch.

T.B.I.

Tam. *f*

Tri.

Sur. *f*

Glk.

Anima

[illegible]

39

Hp.

ppp *p* *mf*

Vln.

mp *f*

T.Bl. I

pp *p*

II

Sur.

ppp *mf* *p* *f* *pp*

45

Hp.

mf *f* *f*

Ab *Bb* *Eb*

3 *3* *3*

accel.

Vln.

45

Vlc.

mf

sul tasto

II

Glk.

f

♩ = 60

49

Fl.

ppp *pp* *p*

Hp.

ff

Vln.

ppp *pp* *p*

Vlc.

f *ppp* *pp* *p*

II

Tri.

f *pp* *p*

55

Fl.

mp *mf* *mf*

Hp.

mf *f* *E₄*

Vln.

mp *mf* *mf*

Vlc.

mp *mf* *mf*

II

Tri.

Fl. 60 *f* *mf* 3 3 3

Hp. 60 *f* *mf* 3 F#

Vln. 60 *f* *mf* 3 3 3

Vlc. 60 *f* *mf* 3 3 3

Fl. 64 *f* *mp* *mf* 5 3

Hp. 64 *mp* *f* E_b E_b A_b

Vln. 64 *mp* 3

Vlc. 64 *mf* 3

70

Fl.

f 3 3 3 *mp*

Hp.

f F# A# Db *p* *mf*

Vln.

mp 3 3 s.p. *f*

Vlc.

f 3 *mp* s.p.

76

Fl.

f 3 3 3 5 *mp*

Hp.

f

Vln.

nat. *f* 3 3 col arco battuto *p* nat.

Vlc.

nat. *f* 3 3 col arco battuto

II

Sur.

f

82

Fl.

mf

f

82

Hp.

mp

f

82

Vln.

mp

mf

mf

Vlc.

p

Fl. 86 *mp* 3 *f* *mp* *mp* *f* *accel.*

Hp. 86 *f* *p* *f* *E♭* 5

Vln. 86 3 *f* *s.p.* *nat.* *p* *f*

Vlc. 86 3 *p* *mf* *f*

II 86

Sur. 86 2/4 *p*

a tempo

91

Fl.

mf *f*

91

Hp.

mf *f*

91

Vln.

mf *f*

91

Vlc.

mf *f*

91

W.Ch.

mf

91

T.Bl.I

91

Tam.

91

Tri.

mf

91

Sur.

mf

91

Glk.

3 F^\sharp F^\flat F^\sharp E^\flat A^\flat

94

Fl.

mf 3 3 3 3 *f* 3 *rit.*

Hp.

D \sharp E \flat F \sharp D \sharp B \flat

Vln.

f 3 3 3 3 *pp*

Vlc.

f 3 3 *ff* *mp*

W.Ch.

p

T.B.I.

94

Tam.

pp *ppp*

Tri.

94

II

Sur.

f

Glk.

94

3/4

a tempo

98

Fl.

mp *p* *f*

98

Hp.

f *A*₄ *B*₄ *G*₄[#]

*D*₄ *E*₄ *F*₄[#]

98

Vln.

f *p* *f* *pp*

98

Vlc.

pp *f* *p* *mf*

98

W.Ch.

98

T.Bl.I

98

Tam.

98

Tri.

mf

98

II
Sur.

98

Glk.

100

Fl.

mp *ff* *f*

100

Hp.

B \flat G \sharp F \sharp C \sharp *f* B \sharp *p*

100

Vln.

f *pp* *f*

100

Vlc.

pp *mp* *f*

100

W.Ch.

100

T.Bl.I

100

Tam.

100

Tri.

f

100

Sur.

mp

100

Glk.

[illegible]

112

Fl.

fp

mp

112

Hp.

p

mp

p

mp

mf

mf

112

Vln.

mp

mf

112

Vlc.

p

mp

mf

112

W.Ch.

112

T.Bl.I

p

112

Tam.

112

Tri.

mp

p

mf

112

II

Sur.

112

Glk.

117

Fl. *mf* *f*

Hp. *f* *Ab* *Eb* *C#*

Vln. *f* *ff* *s.p.*

Vlc. *f* *ff* *s.p.*

W.Ch. 117

T.Bl.I 117 *mf*

Tam. 117 *ppp*

Tri. 117 *f* *mf* *f*

Sur. II 117

Glk. 117

128

Fl.

3

Hp.

128

$F\flat$ $E\flat$

f

$G\flat$

Vln.

128

mf

mp

s.p.

pp

f

ppp

pp

Vlc.

128

mf

mp

s.p.

pp

f

ppp

pp

W.Ch.

128

T.Bl.I

128

Tam.

128

Tri.

128

Sur.

128

mf

ppp

f

ppp

ppp

f

ppp

Glk.

128

84

Menos Livre ♩ = 94

Fl. 138

pp

Hp. 138

mf

G \flat B \flat F \sharp C \flat

p

5

f

G \sharp

Vln. 138

p

s.t.

II 138

Glk.

mp

5

Hp. 143

p

F \sharp E \sharp

f

D \sharp E \sharp

C \sharp D \flat G \flat

p

5

Vln. 143

II 143

Sur.

pp

3

Glk.

151

Fl.

n

pp

Hp.

mp

mf

f

pp

nat.

W.Ch.I

pp

f

II

Glk.

p



154

Fl.

Hp.

mp

f

p

p

Tam.I

mf

II

Glk.

mf

p

158 *rit.* *a tempo*

Fl. *p*

Hp. *pp* *ppp* *mf*
E♭ B♭ F♯
A♭ D♭ F♯ C♭ B♭

Vln. *p* *s.t.*
s.t.

Vlc. *p*

W.Ch.

T.Bl.I *p* *pp* *ppp*

Tam.

Tri.

Sur. II

Glk.

162

Fl.

162

Hp.

p < *f*

mp

p

G♯

F♯

E♭

Vln.

162

n

pp

Vlc.

n

pp

W.Ch.

162

4/4

T.Bl.I

162

4/4

Tam.

162

4/4

Tri.

162

4/4

II

Sur.

162

4/4

Glk.

162

mf

[illegible]

Hp.

Vlc.

Glk.



Hp.

Tri.

Glk.

173

Fl.

173

Hp.

173

Tri.

pp

mf



174

Fl.

mp *p*

174

Hp.

f *ff*

A \sharp B \sharp G \flat B \flat E \sharp

174

Vln.

nat. *p*

174

Vlc.

pp *mp*

177

Fl.

mf *pp*

Hp.

mf *pp*

Vln.

mf *p*

Vlc.

pp

180

Fl.

Hp.

p *f*

Vlc.

mf

III circa ♩ = 124

183

Fl.

183

Hp.

mp

183

Vln.

ppp

Vlc.

183

W.Ch.

183

T.Bl.I

183

Tam.

183

Tri.

183

II

Sur.

183

Glk.

mp

ppp

ppp

190

Fl.

p

p

mf

190

Hp.

p

mf

C#

B#

190

Vln.

190

Vlc.

190

W.Ch.

190

T.B.I

pp

190

Tam.

190

Tri.

190

Sur.

II

190

Glk.

pp

195

Fl.

f

pp

195

Hp.

f

ff

195

Vln.

pp

col arco battuto

mp

ff

p

195

W.Ch.

195

T.Bl.I

ff

195

Tam.

195

Tri.

195

II

Sur.

p

195

Glk.

p

pp

201

Fl.

201

Hp.

ff

mp

p

f

ff

fff

f

col arco battuto nat.

(8va)-----

201

W.Ch.

201

T.Bl.I

fff

f

201

Tam.

201

Tri.

f

201

Sur.

f

201

Glk.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Fl.

Hp.

Vln.

Vlc.

W.Ch.

T.B1.I

Tam.

Tri.

II

Glk.

[illegible]

246

Fl.

246

Hp.

246

Vln.

Vlc.

W.Ch.

T.B.I

Tam.

Tri.

Sur.

Glk.

ff

ff

p

f

ff

p

f

pp

ff

mf

mf

mart.

s.p.

3

p < f > p

mf

mf

253

Hp.

Vln.

Vlc.

II

Sur.

p

f

mart.

nat.

f

mp

259

Hp.

Vln.

Vlc.

p

f

mp

p

mp

G \sharp

D \flat

264

Fl.

264

Hp.

264

Vln.

Vlc.

264

V.Ch.

264

T.Bl. I

264

Tam.

264

Tri.

264

II

Sur.

264

Glk.

ff

ff

mf

ff

fff

mf

ff

fff

f

f

f

f

p < *f*

268

Fl.

Vib.

pp

p

268

Hp.

268

Vln.

nat.

pp

f

mp

Vlc.

pp

mp

pp

268

W.Ch.

268

T.Bl.I

268

Tam.

268

Tri.

268

Sur.

pp

mf

p

268

Glk.

272

Fl.

272

Hp.

p *F#*

272

Vln.

ppp *f* *mart.*

Vlc.

mf *p* *f* *p*

272

W.Ch.

mf

272

T.B.I

ff *f* *ff* *mp*

272

Tam.

f

272

Tri.

272

II

Sur.

ppp

272

Glk.

277

Fl.

277

Hp.

277

Vln.

277

Vlc.

277

W.Ch.

277

T.B.I.

277

Tam.

277

Tri.

277

Sur.

277

Glk.

f

E#

f

ff

col arco battuto

f

pp

f

f

ff

mp

mf

f

mf

282

Fl.

mp

282

Hp.

E#

282

Vln.

s.p.

ff

3

nat.

mp

8^{va}

nat.

3

Vlc.

mp

282

W.Ch.

282

T.Bl.I

mp

3

pp

3

mp

3

282

Tam.

282

Tri.

mf

282

Sur.

p

pp

282

Glk.

286

Fl.

286

Hp.

286

Vln.

Vlc.

286

W.Ch.

286

T.Bl.I

286

Tam.

286

Tri.

286

Sur.

286

Glk.

ff

ff

p *ff*

f *mp* *ff*

pp

Alpina

♩ = 112

292

Fl.

pp

292

Hp.

f

ff

pp

col arco battuto

mp

292

W.Ch.

292

T.Bl.I

mp

292

Tam.

292

Tri.

292

II

Sur.

pp

p

292

Glk.

pp

Glk.

306 *accel.* $\text{♩} = 124$

Fl.

306 *f* *ff*

Hp.

306 *f* F_4

Vln.

306 *nat.* *mart.* *f*

Vlc.

306 *nat.* *mart.* *f*

W.Ch.

306 *p* *f*

T.B.I

306 *p* *f*

Tam.

306

Tri.

306

II
Sur.

306

Glk.

306

312 $\text{♩} = 98$

Fl. *subito p* 3 *vib.*

Hp. *p* $D\sharp$ $A\sharp$

Vln. *nat.* *subito p* 3 *p*

Vlc. *nat.* *subito p* 3 *p*



316

Fl. $p < f > p$ $p < f > p$ mf^3

Hp. pp mf

Vln. $p < f > p$ $p < f > p$

Vlc. $p < f > p$ $p < f > p$

321

Fl.

3

mf

f 3

321

Hp.

321

Vln.

mf

f

Vlc.

mf 3

f 3

321

W.Ch.

321

T.Bl.I

mf

321

Tam.

321

Tri.

f

321

II

Sur.

mp

321

Glk.

330 *accel.* *a tempo*

Fl. *mf* 4 3 *f*

Hp. *f* 3 F#

Vln. *V.*

Vlc. 3 4

W.Ch. 330

T.Bl.I 330 *f*

Tam. 330 *mf*

Tri. 330

Sur. II 330 *f*

Glk. 330 *f*

338

Fl.

ff *subito p* *pp*

338

Hp.

ppp *f*

338

Vln.

s.p. *ff* *subito p* *pp*

338

Vlc.

s.p. *ff* *subito p* *pp*

338

W.Ch.

338

T.Bl.I

ff

338

Tam.

338

Tri.

338

II

Sur.

338

Glk.

p

ppp

Anima:

a questão do *ma* colocada em prática

De modo a dar uma visão geral desta discussão da composição, faz-se necessária uma explicação a respeito da estrutura desta seção da dissertação.

Uma introdução quanto à estrutura em três seções de *Anima* proporciona uma idéia geral da composição, complementada por uma abordagem a respeito da orquestração e da concepção por trás das escolhas instrumentais.

Abre-se espaço, a seguir, para uma discussão sobre os principais gestos utilizados em *Anima*, as principais reconfigurações destes gestos e o tratamento dado a grupos de gestos através de seqüenciamento e sobreposição.

Cada seção é acompanhada de um texto introdutório, que desenvolve em mais detalhes, e em maior relação com a prática, a argumentação sobre a qual se baseia o processo de composição propriamente dito. Comentários também são tecidos a respeito de cada exemplo apresentado. Observações relativas à aplicação do *ma* e do silêncio, conforme apresentadas nos capítulos anteriores, estão entremeadas no texto, de maneira a ligar esta discussão, de caráter mais descritivo, às elaborações teóricas desenvolvidas até aqui. A seção a respeito de gestos em contexto (4.5) é importante neste sentido, pois é aí que se estabelece uma discussão de natureza mais estética e conceitual em diálogo com o material musical propriamente dito. A questão do silêncio recebe especial atenção na seção a respeito das transições encontradas em *Anima* (4.6).

Por fim, há uma seção a respeito das transições em *Anima*: passagens de uma seção a outra da música que merecem uma abordagem específica. Além disso, uma palavra sobre os grandes agrupamentos gestuais encontrados na composição, acompanhada por diagramas que relacionam, na estrutura geral, as relações entre os gestos que compõem a música.

* * *

6.1 Seções e relações de *Anima*

O caminho de elaboração da terminologia e da conceituação teórica dos prepostos elaborados anteriormente caminhou em paralelo ao da composição, razão pela qual o processo

de criação musical sofreu influência da argumentação teórica e esta, por sua vez, era ao mesmo tempo verificada através da prática da criação musical. Deste modo, o processo que resulta demonstrado nesta dissertação é um construto complementar, que relaciona a prática da composição e a reflexão a respeito desta prática.

Anima está construída sobre gestos. O processo criativo do compositor é baseado em um “raciocínio gestual”, que busca respeitar a natureza dos gestos trabalhados na música, e levar em conta as características, a resiliência e as resistências descritas anteriormente e que são da natureza do gesto musical. O processo de repetição, conforme discutido no capítulo a respeito do *ma*, também foi vital para a composição da peça. A repetição é o fórum no qual o compositor retorna ao material repetidas vezes, buscando atestar um *ma* satisfatório ou não e tentando compreender as relações inter-gestuais e intra-gestuais criadas na composição. Esta discussão busca identificar esses gestos, relacionando-os separadamente, demonstrar o processo de reconfiguração em cada um dos gestos relacionados – sempre levando em conta a busca por um *ma* satisfatório – e descrever as principais decisões composicionais do autor.

É necessário lembrar que um equilíbrio específico foi vital para este processo de composição: aquele entre a preservação das características de um gesto e as possibilidades de transformação deste mesmo gesto através da reconfiguração.

O gesto musical é um sistema, uma configuração híbrida de elementos formantes que resultam em um enunciado imbuído de uma intencionalidade (esta, relacionada ao discurso e aos materiais do âmbito da música em si). Este gesto se relaciona com o espaço no qual está inserido e com outros gestos trazidos para composição.

Por um lado, o gesto musical é flexível. É possível preservar a relação entre enunciado e intencionalidade e, não obstante, efetuar reconfigurações. Existe, portanto, um certo grau de maleabilidade que está presente nas relações entre os elementos que compõem este enunciado musical.

Por outro lado, corre-se o risco de descaracterizar o gesto através de manipulação excessiva, parametrização desmedida ou outro procedimento que não esteja alinhado com a natureza de um pensamento gestual, que é sempre baseado, no caso de *Anima*, em configurações e reconfigurações de um dado sistema. Assim, é preciso manter o equilíbrio entre a liberdade de manipulação do gesto e o risco de perder este mesmo gesto no processo de manipulação. A manutenção deste equilíbrio é vital para a obtenção de uma composição imbuída de *ma* adequado. Este só pode se concretizar quando existe uma coesão interna à obra, e quando se logra com sucesso evitar a fragmentação do gesto, perdendo-se assim a intencionalidade ligada ao enunciado e descaracterizando, desta maneira, a composição.

Ainda no tocante à manipulação de um gesto – e conforme já elaborado – existe, ainda, outra possibilidade: a de que a manipulação de um gesto resulte em outro gesto, este novo, que contenha em si relações suficientemente sólidas para ser considerado um enunciado próprio. Isto pode acontecer também através da divisão de um gesto maior em seções menores que, de igual maneira, se sustentem enquanto enunciados próprios e que estejam também imbuídos de intencionalidade – fato este que só resulta de uma configuração sustentável em termos gestuais.

Também é necessário relembrar aqui as possibilidades referentes à manipulação de mais de um gesto no âmbito de uma composição: através do sequenciamento de dois ou mais gestos, ou da sobreposição de dois ou mais gestos, pode-se falar em reconfiguração entre gestos. Neste caso, em que mais de um gesto está incluído na articulação, a problemática das interações entre os elementos de cada gesto se torna maior. Esta maior complexidade, por sua vez, exige uma maior atenção por parte do compositor, especialmente no que se refere à busca por um *ma* satisfatório para a composição. A repetição torna-se ainda mais importante, porque é através dela que o compositor pode verificar, até certo ponto, a qualidade do *ma* na música criada.

Partindo da premissa de que o que antecede um gesto e o que se segue a ele interfere na natureza expressiva deste, a ordenação específica, e mesmo a ligação, de dois gestos não outrora encontrados juntos na obra dá origem a uma nova configuração *entre* gestos.

Assim também a sobreposição de dois gestos é uma possibilidade. Esta sobreposição é efetiva quando é possível, na configuração resultante, encontrar traços dos gestos sobrepostos e identificar resquícios dos enunciados originais.

* * *

A peça *Anima* está escrita para um grupo de câmara formado pelos seguintes instrumentos:

- Flauta transversal
- Harpa
- Violino
- Violoncelo
- *Wind Chimes*
- *Temple Blocks*

- Tam-tam
- Triângulo
- Surdo (*Gran Cassa*)
- *Glockenspiel*

Os três primeiros instrumentos de percussão – *wind chimes*, *temple blocks* e tam-tam – são tocados por um percussionista. Os três seguintes – triângulo, surdo e *glockenspiel* – são tocados por um segundo percussionista.

A harpa, especificamente, cumpre uma função primordial de um ponto de vista expressivo para a peça e possui um papel preponderante, especialmente na parte II. É também um instrumento de complexa notação. Um compositor que não esteja informado das limitações específicas de notação do instrumento fatalmente irá incorrer em uma escrita desvinculada da execução, devido principalmente às limitações impostas pela questão das pedalizações no instrumento. Mesmo assim, é um instrumento de tessitura significativa e, no caso de *Anima*, desempenha um papel central.

De igual maneira, a escolha de um *glockenspiel* e um conjunto de *temple blocks* deve-se a uma busca, por parte do compositor, de uma pungência sônica específica. Ambos os instrumentos possuem esta pungência que é, ao mesmo tempo, delicada e, por outro lado, “afiada” o suficiente para perfurar a parede sonora que por vezes se estabelece em algumas seções de *tutti*. Estes dois instrumentos também possuem uma relação de equilíbrio em relação à flauta transversal, por sua característica pungente e incisiva.

Para os percussionistas, o desafio da partitura não está na intensidade demasiada do material, e sim na integração de instrumentos que, mal-utilizados, podem parecer desproporcionais a um conjunto tão pequeno. Especialmente no caso do tam-tam, pela magnitude de sua sonoridade, este é um desafio específico. Além desta questão, também há a problemática do caráter expressivo tanto do *glock* quanto dos *temple blocks* – ambos são instrumentos que “cantam” no desenrolar da peça, em vez de ter uma função apenas de reforço. São papéis importantes de diálogo com o resto do conjunto, e precisam, portanto, ser bem equilibrados, em especial, em sua relação com o todo.

Note-se desde já o desafio colocado ao compositor, em termos da busca de um *ma* equilibrado, relativo à escolha dos instrumentos. Por um lado, a presença de instrumentos com uma sonoridade percussiva, como o *glockenspiel* e, em especial, a harpa – além, é claro, dos instrumentos de percussão propriamente ditos – conferem uma sonoridade específica á

composição. Isto se verá a seguir, na descrição que se faz dos principais gestos da composição. Esta presença é balanceada, pelo outro lado, de instrumentos capazes de produzir notas longas, como o violino e a flauta. As características sonoras destes instrumentos também são exploradas através do desenvolvimento de gesto que empreguem estas possibilidades de maneira satisfatória. Esta escolha estabelece um diálogo que é importante para a peça, entre eventos sonoros percussivos e outros de natureza mais fluída.

Uma palavra, ainda, a respeito das técnicas estendidas utilizadas na composição. A notação de muitas técnicas já é de uso corrente no século XXI, e destas não é necessário falar mais do que a própria partitura indica. Duas notações, porém, são de interesse aqui. A primeira é a notação de *vibrato* para a flauta, na forma de uma linha ondulada precedida pela expressão “vib.”. A outra é o *frulatto*, tratado nesta peça como uma contrapartida da flauta ao *tremolo* dos demais instrumentos – sobre uma nota só, bem compreendido. No caso de duas ou mais notas, a notação é já tradicional. A escolha desta notação tem a ver com uma coerência interna na escrita entre as partes e com a questão das ligaduras, através das quais se busca deixar claro que um som “puro” pode transformar-se em um *frulatto*, e que este pode, por vezes, conduzir sem quebra, para um *frulatto*. O que se busca é uma clareza na intenção da condução sem quebras de um modo de emissão a outro. Esta proposta é também uma exploração das possibilidades timbrísticas da flauta associadas à respiração do instrumentista, aspecto importantíssimo quando vislumbrado a partir da questão do *ma* devido à relação direta entre a respiração e o movimento envolvida na emissão do som.

A notação escolhida para um golpe sobre as cordas do violoncelo com a crina do arco – *col arco battuto* – também foi baseada em prática já corrente. Outros detalhes, tais como *key slaps*, harmônicos, indicações *sul tasto*, *sul ponticello* e *martelatto* já são de uso corrente e não necessitam de explicações.

No decorrer do processo de revisão da peça, percebeu-se a necessidade de indicar de maneira mais detalhada os andamentos, e não apenas o andamento escolhido para cada seção. Assim, as notações de *ritardando*, *accelerando* e *a tempo* servem para orientar os intérpretes em detalhes gestuais específicos de condução e evidência, sem querer limitar a liberdade de interpretação do grupo. Estas notações foram utilizadas apenas em lugares estrategicamente necessários. Ademais, cada uma das seções da peça possui um andamento bastante próprio, o que facilita a compreensão da forma da peça como um todo.

Um aspecto relevante na escolha dos andamentos que está diretamente relacionado à elaboração teórica desta dissertação diz respeito ao emprego direto do conceito de *ma* no estabelecimento dos andamentos de cada porção da música. A busca por um *ma* equilibrado,

neste sentido, passou pela repetição dos gestos dentro do contexto em que aparecem, até se encontrar um alinhamento entre a força específica de cada gesto no contexto da composição e o andamento ideal para apoiar este desenvolvimento. Do mesmo modo, a questão do silêncio – suas colocações, seu desenvolvimento e seu papel vital para a manutenção de um bom equilíbrio entre gestos musicais – foi pautada pela aplicação do *ma*.

Ainda se faz necessária uma nota a respeito de uma característica textural específica da composição, relacionada diretamente com as elaborações teóricas a respeito do esvaziamento timbrístico e da integração do silêncio ao ferramental à disposição do compositor. Em alguns lugares, as marcações de dinâmica de cada instrumento que participa de uma determinada estrutura timbrística são fluidas, de maneira a explicitar esta mobilidade do silêncio que, ao caminhar de uma voz para outra da orquestração, traz à tona diferentes elementos da tapeçaria sonora. Esta é uma característica importante da obra, ainda mais devido à importância dada à questão do silêncio no capítulo anterior a este. A densidade ou esvaziamento de uma dada textura, acontece justamente através da aplicação desta perspectiva do silêncio também a partir da busca de um *ma* equilibrado para composição.

Quanto às seções I, II e III da peça, a primeira coisa que precisa ser dita é que estas seções não estão divididas, primariamente, de acordo com o aparecimento de gestos novos ou que estejam rigidamente atrelados a estas seções. A divisão ternária da peça se baseia em “atmosferas” diferentes, criadas principalmente através de uma diferenciação no conceito que se busca do que seja *espaço* em cada seção. Assim, o que se busca aqui é uma exploração, na composição, das elaborações teóricas a respeito do espaço relacionado à criação que foram discutidas especialmente no capítulo a respeito do *ma*. Esta exploração de espaços diferentes é que dá a origem às três seções supramencionadas.

A divisão da obra não é, porém, de natureza rígida. Ao contrário, muita atenção é dada às transições que levam de uma seção à outra. Ao final da discussão da composição, mais será dito a respeito destas transições. Ademais, toma-se cuidado em relacionar os gestos empregados em cada uma das seções, de maneira a criar um todo integrado para a obra. A seguir, um comentário a respeito de cada uma das seções de *Anima*.

I: Primeira seção da peça. É a que contém a maioria dos gestos utilizados para desenvolvimento da música. A maioria desses gestos está concentrada no início da obra, embora alguns apareçam no decorrer da seção. Esta seção é marcada pela atenção às cordas e à flauta em interação com alguns dos instrumentos de percussão selecionados estrategicamente, pela restrição no uso do *glockenspiel* – que aparece de maneira mais

significativa nas duas outras seções – e pelo caráter dialógico da harpa, por vezes em contraposição e por vezes em diálogo com os outros instrumentos melódicos.

II: Seção central da peça. Baseada especialmente no desenvolvimento sobre a harpa, apresenta alguns gestos novos e a reconfiguração de gestos da Seção **I** em uma nova relação com o espaço da obra. Os outros instrumentos melódicos assumem uma posição de “eco” em relação à harpa, por vezes exercendo também uma função textural. A percussão, aqui, aparece de maneira mais clara devido também à questão do espaço, que propicia uma sonoridade mais transparente e profícua para o desenvolvimento do *glockenspiel* em especial.

III: Seção final. Gestos de **I** são retomados em combinação de maneira mais livre, levando-se em conta também os enunciados apresentados em **II**. É uma seção que serve de contraponto a **II**, de maneira a trabalhar a reconfiguração dos gestos apresentados anteriormente de maneira satisfatória. Há apresentação de novos gestos, embora estes tenham sido “citados” discretamente em contextos anteriores. A explicitação destes gestos busca esgotar quaisquer novidades na peça, oportunizado um esgotamento final dos gestos musicais tratados na composição. É necessário mencionar o estreitamento do espaço sonoro aqui – os gestos são “espremidos” em um espaço menor e, assim, sua interação e seu processo de reconfiguração se tornam mais efervescentes.

Coda: Ao final de *Anima*, há uma pequena seção de retorno à Seção **I**. Este retorno se dá, principalmente, de duas maneiras. Em primeiro lugar, através de um retorno a um andamento similar ao do início da peça. Em segundo lugar, através do resgate de algumas reconfigurações gestuais características da Seção **I**. Esta coda prepara o final da peça.

Foi necessário explicitar as relações acima porque se percebe, ao longo da discussão que segue, que o material gestual utilizado não difere radicalmente nas três seções. O que difere é a maneira pela qual o compositor, levando em conta a questão mencionada a respeito do *espaço*, se depara com possibilidades e desafios diversos na manipulação e reconfiguração destes gestos.

6.2 Os gestos propriamente ditos

Os principais gestos de *Anima* são relacionados a seguir, por ordem de aparição e acompanhados de uma breve descrição. A opção por uma nomenclatura baseada em letras serve, principalmente, para impedir uma leitura “hierárquica”. Isto poderia denotar uma ordem de importância que é, na realidade, variável e determinada pelo contexto de aparecimento do gesto.

Gesto A

The musical score for Gesto A, section I, measures 1-2, is presented for four instruments: Flauta, Harpa, Triângulo, and Surdo (Gran Cassa). The tempo is marked I ♩ = 60. The Flauta part begins with a forte (f) dynamic and a melodic line. The Harpa part has a forte (f) dynamic and a triplet figure. The Triângulo and Surdo parts have a forte (f) dynamic and a rhythmic pattern. The section ends with a piano (ppp) dynamic and a fermata.

Fig. 2. Gesto A – c.1-2- seção I

Este é o gesto original da peça – o primeiro a ser composto, este gesto foi o “impulso” primário para a composição de *Anima*. A partir dele nascem outros gestos importantes na peça. É um gesto musical claro, com uma direcionalidade bem definida: o impulso se inicia no surdo, e sobe passando pela harpa, encontrando seu ápice na nota da flauta. É um impulso de base firme com um ponto focal claro. O movimento descendente que segue a fermata do ápice é rápido, como se a gravidade criasse uma aceleração negativa para a volta. Em vez de retornar ao seu ponto de origem, porém, o gesto se estabiliza numa região mediana da flauta, e assume uma finalização orientada para um plano horizontal.

O movimento ascendente é percussivo, como se impulsionado por pulos no surdo e na harpa. A culminância em um instrumento de sustentação provê a estrutura necessária que servirá de apoio para um retorno apenas parcial em termos de frequência. É um gesto em *forte* que decresce à medida que o som se esvai.

A escolha por colocar este gesto em evidência também passa pela clara direcionalidade que lhe é característica e que foi descrita acima. Esta clareza permitiu começar a composição com um ímpeto específico, que direciona a música e explicita a urgência por um *ma* adequado, justamente suscitando a busca por uma expressão, na música em si, dos conceitos encontrados por trás da composição.

Gesto B

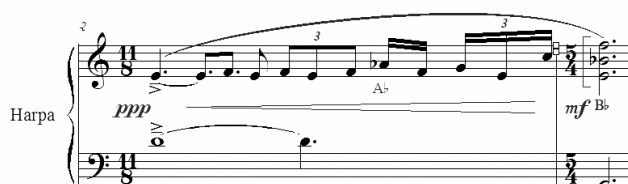


Fig. 3. Gesto B – c. 2-3 – seção I

Este gesto segue no impulso do gesto A. Enquanto aquele começa com um impulso ascendente, este aqui toma partida em uma nota que soa na harpa e, uma vez estabelecido no espaço sonoro, sofre uma crescente de atividade, tanto no sentido rítmico, com figuras que aceleram progressivamente, quanto em termos intervalares, com uma progressiva abertura em relação à nota inicial, até culminar em um acorde sólido que, além de incorporar esta nota inicial, encampa os intervalos contidos no gesto e os cerca de uma nota mais aguda. Também em termos de dinâmica este gesto cresce, partindo de um *pianíssimo* até chegar ao *mezzo forte*. É uma exploração textural na harpa, pois cada nota soa quase que por cima da sua antecessora, culminando todas na densidade do acorde. Este movimento relaciona, portanto, os aspectos horizontais e verticais do gesto, ilustrando uma possibilidade de transição entre duas direcionalidades diferentes.

Gesto C

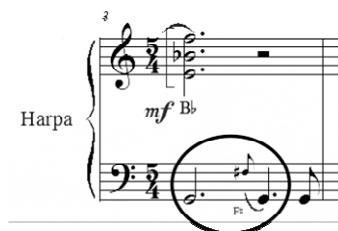


Fig. 4. Gesto **C** – c.3 – seção I

Este gesto é importante para toda a peça. Possui uma característica de “eco”, na medida em que a apoiatura evidencia o peso da nota grave através de sua frequência, mais aguda, e de seu caráter abreviado. O intervalo de sétima maior é um elemento formante importante neste gesto, especialmente quando associado à apoiatura. Estes aspectos serão explorados na reconfiguração deste gesto, em especial na harpa, mas também nos outros instrumentos. Existe uma relação importante entre **B** e **C** que deve ser mencionada: a abertura intervalar. No gesto **B**, o acelerando propicia um espaçamento progressivo de intervalos, até chegar no acorde final. Já em **C** a abertura intervalar é uma característica do gesto presente desde o princípio. A diferença entre os gestos está na intenção de “abertura” de **B** e no caráter mais paralelo de **C**.

Note-se também, neste gesto, a importância do espaço entre as notas. Esta característica já é um emprego do conceito de silêncio desenvolvido para esta composição, na medida em que o gesto se aproveita da natureza do timbre da harpa e cria lugar para um espaço interno, uma espécie de silêncio contido na brevidade do gesto.

Gesto D



Fig. 5. Gesto **D** – c.5 – seção I

Surgido originalmente apenas como uma textura de apoio, o gesto **D** é responsável por parte significativa das sonoridades texturais de *Anima*. A apoiatura é importante

especialmente por abrir espaço para outras notas além daquela contida no *tremolo*, o que será evidenciado nos exemplos de reconfiguração deste gesto. A dinâmica é um componente essencial desta configuração, pois ajuda a quebrar a característica estática de um movimento desta natureza. É um gesto presente em quase todos os instrumentos do conjunto – inclusive na percussão, embora de maneira mais reservada. Também se presta à reconfiguração; este aspecto será discutido mais adiante.

Neste gesto também se aplica com frequência o conceito de aplicação do silêncio através do esvaziamento de uma textura em termos de densidade. É uma exploração do silêncio no contexto de uma que se presta a esta possibilidade de aplicação.

Gesto E



Fig. 6. Gesto E – c.11-12 – seção I

Este gesto também surge de A. Entretanto, enquanto o gesto anterior nasce de uma divisão do gesto original, o gesto E é mais complexo: é uma sofisticação da idéia de um movimento ascendente ligado a um movimento descendente, aliado a uma maior fragmentação dos elementos formantes, especialmente das alturas incluídas; poderia ser classificado como uma “melodização” de A. É, portanto, menos flexível e mais “temático”, no sentido original do termo: ao percebê-lo, o ouvido percebe o caráter melódico presente e a sofisticação maior do enunciado.

Ao mesmo tempo, e talvez justamente devido a esta maior complexidade, é um gesto que se presta menos à reconfiguração, e por isso suas aparições acontecem de maneira bem mais imitativa dentro da obra. Isto é evidenciado, na Seção I, pela releitura deste gesto que acontece no violino depois da sua primeira exposição na flauta. Pode-se sugerir que a complexidade das relações deste gesto limita a flexibilidade de possíveis reconfigurações também a partir da perspectiva do *ma*, em que a responsabilidade pela preservação das interações características contidas no gesto demanda um equilíbrio levemente mais rígido por parte do compositor no tratamento deste gesto.

Gesto F



Fig. 7. Gesto F – c.60 – seção I

Um gesto extremamente simples, mas crucial para a peça. Devido à sua natureza direta, também aparece em uma série de contextos ao longo de todo o desenvolvimento da composição. Este gesto é muito importante especialmente na Seção III. Lá, assume importância maior do que nas duas seções anteriores, em que sua função é menos aparente. Levando em conta sua configuração simples, é um gesto que se beneficia da associação com meios percussivos, tais como o da harpa ou da flauta em *staccato*, ou mesmo em um dos instrumentos de percussão. Dá origem também, como veremos a seguir, a uma versão fragmentada que, embora perdendo a intencionalidade, ajuda a criar interesse enquanto citação.

Este também é um gesto que se relaciona de maneira bastante explícita com o silêncio, pois devido à sua natureza vertical, sua colocação em relação a um silêncio anterior ou posterior é bastante clara, e o vigor deste gesto chama atenção justamente para a interação deste com quaisquer silêncios que possivelmente o cerquem.

Gesto G

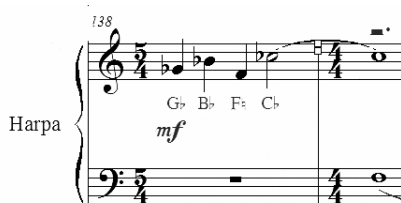


Fig. 8. Gesto G – c.138-139 – seção II

Este é um gesto próprio da Seção II de *Anima*. O gesto nasce direcionado à harpa, e encontra nela um meio equilibrado, com a resistência e características ideais para se estabelecer no primeiro plano da composição nesta seção. Boa parte do material utilizado em

II advém deste gesto – simples reconfigurações nascidas do gesto original e que, embora sejam diferentes do gesto original, preservam a estrutura da sua configuração. Sua principal característica está na sequência de intervalos mais abertos, e neste sentido guarda uma relação aparente com o gesto **C**. A regularidade dos intervalos e do ritmo, porém, confere uma intencionalidade própria a este enunciado. Aparece majoritariamente na harpa, embora os outros instrumentos sirvam de apoio e citem este gesto de maneira fragmentada.

Gesto **H**

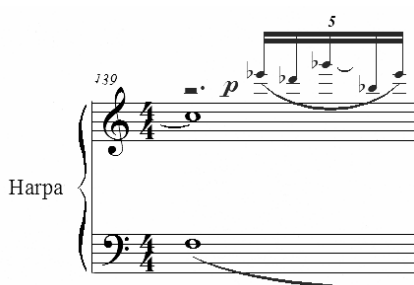


Fig. 9. Gesto **H** – c.139 – seção II

O gesto **H** também é próprio da segunda seção da obra, e também possui uma raiz idiomática no meio, a harpa. Presta-se à exposição através da voz percussiva deste instrumento. É importante frisar que o caráter fragmentário deste gesto é parte de sua configuração original, e neste caso é justamente esta a característica que permite sua identificação e que precisa, por isso, ser preservada. Aparece repetidamente ao longo da segunda seção, tanto no registro agudo da harpa quanto no grave, embora de maneira menos pronunciada. O gesto **H** também está relacionado com os gestos **C** e **B** pela característica de abertura de intervalos, embora em **H** esta abertura tenha uma natureza mais lírica, acentuada pela presença de mais notas, enquanto **C** é mais econômico neste sentido.

Gesto I

Fig. 10. Gesto I – c.199 – seção III

Este gesto resulta da reconfiguração do gesto **F**, em um contexto diferente. Ao invés de ser apenas um enunciado pontual de uma voz na composição, torna-se um acento mais proeminente e que, por isso, interfere mais significativamente na estrutura geral da composição. Especialmente na Seção III, é um gesto que marca de maneira significativa o desenvolvimento de toda a terceira parte da peça, pontuando, por sua natureza vigorosa, os demais desenvolvimentos gestuais. É de natureza percussiva por excelência, e o tratamento deste gesto a partir da perspectiva do *ma* leva em conta esta característica.

Gesto J

Fig. 11. Gesto J – c.272-273 – seção III

Este gesto, que aparece já perto do final da peça, é próprio da percussão e em especial dos *temple blocks*. É um gesto característico e que, assim como acontece com outros gestos descritos acima, está intimamente ligado ao meio e à sonoridade resultante. É o último gesto original antes do final da composição, e cumpre uma função quase episódica a esta altura, funcionando como uma espécie de “freio” para os demais desenvolvimentos gestuais. Também prenuncia o final da composição, que se dá justamente pelo esvaziamento – em outras palavras, pela intervenção do silêncio – deste gesto rumo ao silêncio final da composição.

6.3 Principais reconfigurações

Antes de exemplificar aqui algumas das principais reconfigurações desenvolvidas na composição de *Anima*, é preciso explicar certos termos utilizados para descrever, e mesmo para caracterizar, estas reconfigurações em relação ao gesto original.

É claro que a composição da obra discutida no presente texto não é uma simples sobreposição de gestos aleatórios. Antes, é um complexo construto de referências intergestuais. Os gestos aparecem em diferentes contextos e com diferentes modificações. Também é necessário pensar nos planos que se desenvolvem paralelamente na música. Um gesto importante aparece em primeiro plano e, concomitantemente, várias outras reconfigurações podem estar se desenrolando – tanto reconfigurações deste gesto quanto de outros. A música é uma sobreposição de camadas em que diferentes coisas ocorrem ao mesmo tempo, e estas relações entre as camadas também devem ser levadas em conta. Um gesto pode ser mais ou menos importante de acordo com seu lugar, não apenas num plano sequencial como também em um plano textural – em outras palavras, o lugar que este gesto ocupa na textura da música em um determinado momento também é importante para dar a ele o devido peso naquele momento da música em relação a outros gestos que estão ocorrendo ao mesmo tempo.

Assim sendo, alguns gêneros de ocorrência são relacionados a seguir, em uma tentativa de aprofundar a compreensão da estrutura e do processo de composição de *Anima*.

Evocações se referem a reconfigurações de um gesto que aparecem antes ou depois do gesto original, e em um contexto diferente. Funcionam como citações do gesto original e ocorrem ao longo de toda a peça.⁷⁵ Estas evocações podem ser *prelúdios* do gesto original, na medida em que apontam para este antes que o gesto principal ocorra em primeiro plano. Também podem ser citações posteriores do gesto, remetendo ao gesto principal, mas sem ofuscar o que estiver acontecendo em primeiro plano na música naquele momento.

Fragmentos de gestos não são considerados gestos. Já foi discutido anteriormente o conjunto de razões que regem um gesto musical. Também foi explicado o risco de se descaracterizar um gesto através do processo de fragmentação, ou parametrização, que não respeite as relações entre os elementos formantes de um gesto. Quando um gesto é “quebrado” deste modo, sobram fragmentos deste gesto.

⁷⁵ O termo “citações”, aqui, não se refere a uma repetição exata de um material previamente utilizado. O termo é empregado de maneira mais geral, e denota uma referência feita através da reapresentação de algum material que já apareceu na música.

No tratamento desta questão da fragmentação, mais uma vez se evoca o papel do silêncio como elemento de desconstrução do gesto. Aqui, o silêncio assume um papel menos conciliador do que em outros contextos.

Estes fragmentos, porém, mantêm algum nível de relação com o gesto do qual vieram. Características como relações intervalares, seqüências de duração, timbre, direção do material em termos de frequência – tudo isto pode ser traços que os fragmentos preservam do gesto original, mesmo tendo perdido, como já foi discutido, a intencionalidade que, ligada ao enunciado configurado através das relações entre os elementos formantes, caracteriza a manifestação de um gesto musical.

Deste modo, os termos *fragmento*, *evocação* e *prelúdio* serão utilizados ao longo desta discussão para caracterizar de maneira mais específica algum material musical trazido à atenção do argumento.

Vejamos, portanto, algumas reconfigurações encontradas em *Anima* que podem servir para ilustrar o conceito de reconfiguração discutido no texto. A ordem na qual aparecem as reconfigurações obedece a duas diretrizes: a ordem de aparecimento na partitura e a relevância do gesto para a composição de maneira geral. Certas reconfigurações são consideradas mais representativas do processo de composição do que outras, e estão em destaque devido a esta relevância.

Reconfigurações de A:



Fig.12 – c.5 – seção I

Embora seja similar ao gesto E apresentado acima, este enunciado é considerado uma reconfiguração de A. Esta reconfiguração nasce, principalmente, através da divisão de A em duas metades: uma ascendente e outra descendente. É uma reconfiguração bastante próxima do gesto original. A relação é preservada também em termos rítmicos. A modificação em relação à primeira aparição de A está no timbre – este gesto reconfigurado aparece agora na

harpa – e no contexto. Esta discussão sobre o contexto de aparição de um gesto, original ou reconfigurado, é importante e terá lugar adiante.

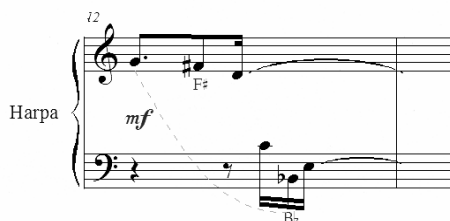


Fig. 13 – c.12 – seção I

Esta reconfiguração, assim como a anterior, nasce da segunda metade do gesto original: a primeira nota, mais longa, faz referência à fermata da flauta no gesto **A**. Esta divisão do gesto **A** é importante porque também permeia toda a composição, tanto nesta forma quanto na forma espelhada: um movimento ascendente em vez de descendente. É um gesto cuja principal característica está na direcionalidade, e por isso é bastante flexível em termos de dinâmica e instrumentação. Aparece de maneira significativa na harpa e no conjunto, especialmente de forma conjugada entre a flauta e as cordas. Mesmo no caso do exemplo aqui dado, em que se observa uma inversão na direção das notas ao fim do movimento, a característica e a intencionalidade desta configuração não se perdem com facilidade. É um exemplo de uma regra observada no processo de composição de *Anima*: muitas vezes, os gestos menos complexos são os mais maleáveis, justamente devido à preponderância, na maior parte dos casos, de um elemento formante específico dentro do sistema. A manutenção deste elemento – neste caso, a direcionalidade das notas – permite uma série de reconfigurações sem que o gesto perca a sua intencionalidade; dito de outro modo, sem que o enunciado seja descaracterizado.

A indicação de se deixar vibrar as notas é uma maneira de, também esgotar para dentro do espaço que se segue o gesto, após sua ocorrência. A busca é pela resolução de uma interação específica: um exemplo simples de aplicação do *ma*.

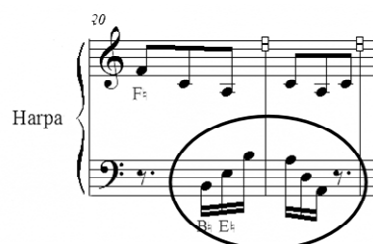


Fig. 14 – c.20-21 – seção I

Esta reconfiguração, um movimento simples na harpa, preserva do gesto original a direção do material – subindo e descendo. Esta reconfiguração é importante porque aparece ao longo de toda a música, em diversos contextos e com maior ou menor grau de importância. É uma reconfiguração muito próxima da fragmentação, devido à sua brevidade. Mas a repetida aparição deste enunciado justifica sua inclusão como um gesto propriamente dito, assim como sua função estrutural na composição, como veremos oportunamente.

Fig. 15 – c.36 – seção I

Esta reconfiguração é mais complexa do que nos exemplos anteriores. Além de perpassar vários instrumentos, inclui evocações de outros gestos. A direção ascendente do material, passando de uma voz a outra da instrumentação, é o principal elo desta reconfiguração com o gesto A original: o gesto começa no grave, e sobe até a semínima, figura bastante longa neste contexto, da flauta transversal. A figura da harpa não entraria, *a priori*, neste exemplo, visto que a sobreposição de gestos será discutida a seguir.

Fig. 16 – c.24 – seção I

Aqui, um exemplo claro de uma evocação gestual. Esta figura composta de apojeturas terminando em uma nota mais longa é uma referência, que ocorre em segundo plano, da direção do gesto **A**. O contexto no qual a figura aparece também contribui para o caráter evocativo desta configuração em relação ao gesto original.

The image shows a musical score for measures 82-84, section I. It includes four staves: Flute (Fl.), Harp (Hp.), Violin (Vln.), and Viola (Vlc.). The Flute part starts with a triplet of eighth notes marked *mf*, followed by a series of eighth notes and a final half note marked *f*. The Harp part features a descending scale marked *mp* with a *F#* marking, and a final half note marked *f*. The Violin part begins with a triplet of eighth notes marked *mp*, followed by a series of eighth notes and a final half note marked *mf*. The Viola part has a triplet of eighth notes marked *nat.* and a final half note. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Fig. 17 – c.82-84 – seção I

A reconfiguração acima também é de natureza mais sofisticada: uma sobreposição sucessiva de movimentos descendentes, nascidos da segunda metade de **A**, em rápida sucessão. Esta repetição é um detalhe importante nesta passagem, porque dá tempo para que ocorra uma escuta coerente, dentro da textura, destes movimentos descendentes propriamente ditos. Sem esta reiteração efetuada através da repetição, o caráter fugidio destas figuras – que se deve à brevidade rítmica das notas – não seria registrado pelo ouvinte de maneira satisfatória. O gesto é interrompido por uma reconfiguração de **J**.

O emprego de silêncios breves entremeados neste trecho, regulados pelo conceito de um *ma* adequado, também é importante para esta reconfiguração na medida em que as vozes respiram, dando espaço a eventos sonoros em outros instrumentos à medida em que a reconfiguração vai se desenvolvendo.



Fig. 18 – c.193-194 – seção III

Uma reconfiguração “reducionista” de **A**. Há uma economia de notas, mas a direcionalidade do gesto é evidente. Esta é reforçada pelo término em uma nota longa grave, que lembra a configuração original do gesto **A** no princípio da música: ao terminar, o gesto cede ao movimento estático de **B**, em uma nota também mais grave e de caráter mais horizontal do que vertical.

Fig. 19 – c.221-222 – seção III

Esta reconfiguração é uma versão para percussão de **A**, incluída na Seção III de *Anima*. Sua função é sustentar o material desenvolvido nas outras vozes, ao mesmo tempo realizando uma evocação de **A**. Esta evocação é importante devido ao papel que desempenha neste contexto, que é de criar um laço entre o final da peça e seu início. A relação de direcionalidade é patente.

A natureza percussiva deste gesto é reforçada pelo silêncio que o cerca.

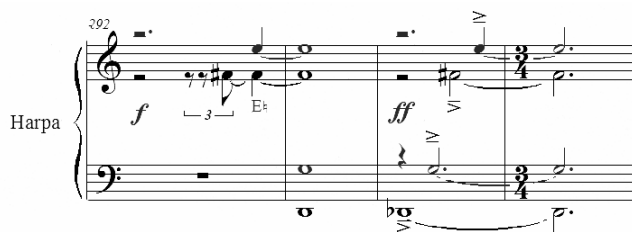


Fig. 20 – c.292-295 – c.292-295 – seção III

Esta reconfiguração, também da Seção III, constrói em cima do movimento ascendente de A um acorde que permanece e soa ao invés de descer. Mais uma vez, sua repetição é importante para criar relação com o gesto original.



Fig. 21 – c.17-18 – seção I

Uma reconfiguração similar a outras já apresentadas, é caracterizada pelo movimento descendente composto de notas curtas.

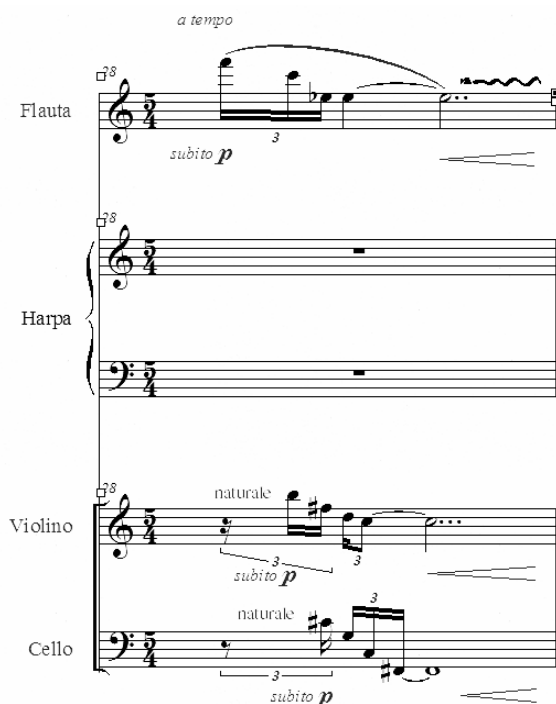


Fig. 22 – c.28 – seção I

Também similar à reconfiguração anterior, esta configuração alia o movimento descendente nascido da segunda metade de **A** com um movimento que nasce na flauta e passa pelo violino e pelo violoncelo em um movimento descendente. Um detalhe interessante é a “retomada” do movimento na passagem da flauta para o violino, em que acontece uma retomada do gesto em uma nota mais aguda - o *si* do violino – antes da descida final para o *fá#* do violoncelo. Esta volta a um registro agudo acentua o caráter de retomada que caracteriza este movimento descendente como um todo.

Reconfigurações de B:

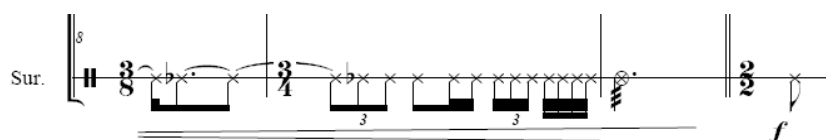


Fig. 23 – c. 8-11 – seção I

O gesto **B** é caracterizado pela sua natureza rítmica, de um *crescendo* que culmina em uma nota final. Aqui, temos a versão para percussão do gesto, de configuração bastante similar à sua versão original.



Fig. 24 – c.37-38 – seção I

Esta reconfiguração é interessante: é um seqüenciamento de **B** com sua versão retrógrada: o ritmo se acelera, e depois decresce novamente. É um espelho de **B**, ligado a uma versão original de si mesmo.

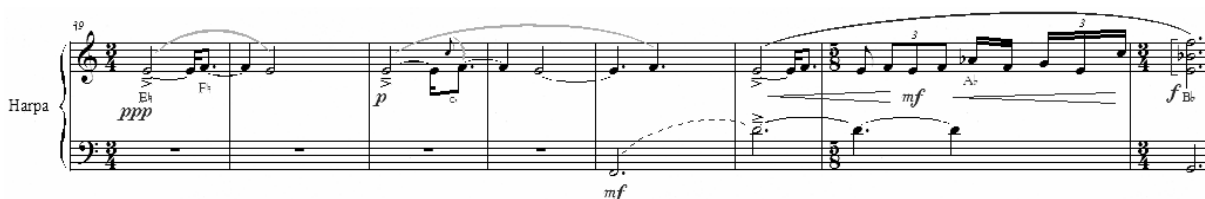


Fig. 25 – c.39-46 – seção I

Muito parecida com o gesto original, esta reconfiguração é uma extensão horizontal de **B**. A reiteração da parte inicial do gesto é efetuada através da repetição, e se encaixa na organização rítmica deste através da retomada cada vez mais curta deste princípio, até culminar na citação quase literal do gesto original.

Perceba o papel do silêncio como espaço nesta reconfiguração: as retomadas do princípio do gesto são entremeadas com respirações que conferem abertura para uma repetição que se torna, devido ao contexto e a um lento desenvolvimento, uma repetição do diferente. Este é um bom exemplo de aplicação do *ma*, ligado ao conceito de reconfiguração gestual.

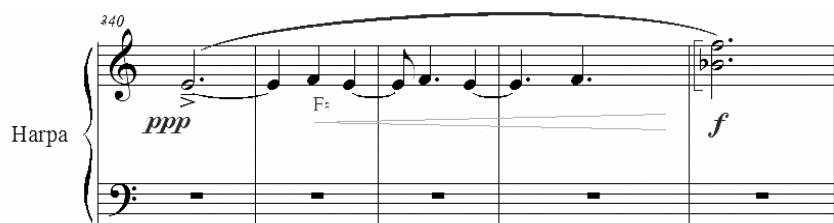


Fig. 26 – c. 340-344 –seção III

Aqui, a simplificação de **B**. Como ocorre com a reconfiguração anterior, esta acontece na mesma nota do gesto original, porém simplificada: boa parte das notas centrais, originalmente colocadas antes do acorde final de modo a culminar neste, foram eliminadas em favor de uma repetição das duas primeiras notas do gesto.

Reconfigurações de C:

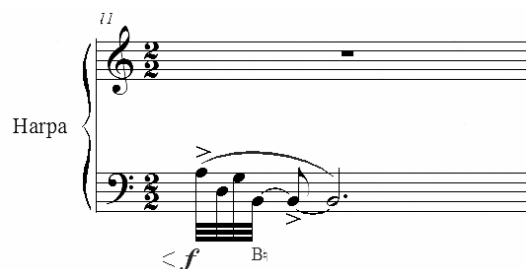


Fig. 27 – c.11 – seção I

O gesto original de **C** é mais curto do que este, de apenas uma apoiatura ligada a uma nota longa. Aqui, temos uma extensão desta primeira apoiatura em quatro notas curtas que culminam na nota longa. É uma versão mais complexa do motivo original.

The musical score for measures 50-56, section I, features four staves: Flauta, Harpa, Violino, and Cello. The Flauta staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 60$ and a dynamic of *ppp*. The Harpa staff starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The Violino and Cello staves also begin with *ppp* dynamics. The Flauta and Violino parts have a series of notes with dynamic markings of *pp*, *p*, and *mp*. The Harpa part has a long rest followed by a final chord. The Cello part has a series of notes with dynamic markings of *pp*, *p*, and *mp*.

Fig. 28 – c.50-56 – seção I

Ao tratar das reconfigurações de **A**, vimos que pode haver sobreposição de reconfigurações do mesmo gesto em instrumentos diferentes. Aqui, temos uma fragmentação de **C**, equilibrada através da repetição. O caráter intervalar de **C** se mantém pela configuração intervalar. Note-se que aqui o silêncio desempenha papel preponderante, e a tensão criada pelas intervenções do silêncio é resolvida justamente através da repetição. É o equilíbrio do *ma* criado pela aplicação de diferentes conceitos que interferem na relação entre os objetos sonoros e o espaço que os cerca.

The musical score for measures 170-172, section II, features a Harpa staff. The Harpa part begins with a dynamic of *pp* and a triplet of notes. The Harpa part has a series of notes with dynamic markings of *pp* and *p*. The Harpa part has a long rest followed by a final chord. The Harpa part has a series of notes with dynamic markings of *pp* and *p*.

Fig. 29 – c.170-172 – seção II

Aqui, algumas repetições de **C** criam um movimento horizontal específico, e assim redirecionando um dos traços originais de **C**, a verticalidade. Este redirecionamento não afeta, porém, a configuração do gesto porque é efetuado através de um seqüenciamento de repetições de **C**. Esta repetição de um gesto seguidas vezes poderia dar gênese a outros gestos. É importante perceber o espaço proporcionado a esta reconfiguração, que está cercada por meros fragmentos na voz mais grave.

Reconfigurações de **D**:



Fig. 30 – c.15 – seção I

O gesto **D** se caracteriza por um rápido *tremolo*. A expansão intervalar deste gesto é o que dá origem à configuração acima. O traço característico do enunciado, o *tremolo*, criado pela sucessão de notas rápidas, permanece presente para dar coesão com o gesto original. O outro gesto derivado diretamente de **D** e que segue o mesmo princípio da reconfiguração acima é este:

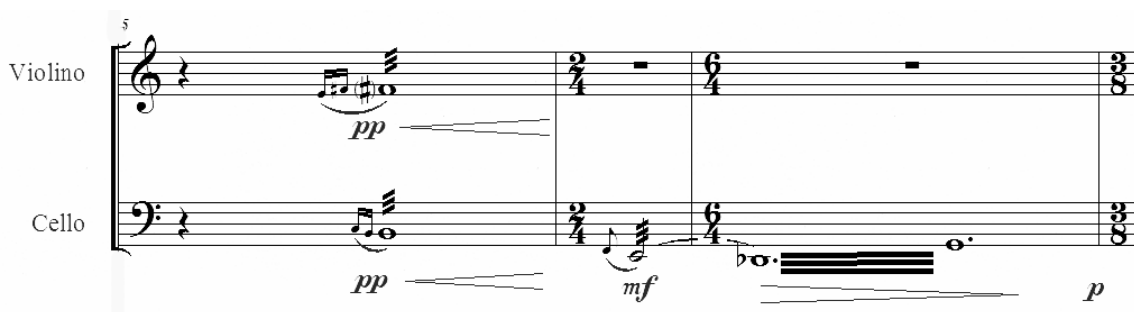


Fig. 31 – c.5-7 – seção I

Esta reconfiguração é mais semelhante ainda ao gesto original devido à preservação literal do *tremolo*, ao qual se acrescenta uma expansão intervalar. Também está presente a apojetura inicial. Note-se que a natureza textural do gesto **D** também está presente nas duas reconfigurações discutidas acima. Em *Anima*, este gesto com suas reconfigurações é usado

freqüentemente neste sentido, ligado ou sobreposto a outro gesto para acrescentar densidade à música. Uma maneira de conferir variedade a esta reconfiguração é pela aplicação do conceito de silêncio como esvaziamento de textura. No caso acima, isto acontece pela supressão da voz superior após a porção inicial do gesto.



Fig. 32 – c.26 – seção I

Esta reconfiguração é uma simplificação de **D**: mantém-se a apojetura, e o *tremolo* é substituído por um vibrato que faz referência à expansão intervalar presente nas reconfigurações anteriores. É um gesto relativamente distante do original pela ausência do padrão rítmico rápido – seja por fusas ou por *tremolo* – que caracteriza **D**. É, por isso, um gesto menos utilizado e tem um caráter evocativo: é empregado para fazer referência a **D** no decorrer da música, mas não possui o caráter textural observado em outras reconfigurações.



Fig. 33 – c.232-235 – seção III

A reconfiguração acima é mais complexa do que as anteriores. Nota-se aqui uma abertura maior de intervalos que liga esta reconfiguração ao o gesto **C**, pelos saltos grandes entre as notas em alguns trechos. O uso de acentos, *staccatis*, *tenutos* e *key slaps* também acrescenta complexidade timbrística ao enunciado. Este gesto é considerado uma reconfiguração de **D** pelas mesmas premissas de outros exemplos já trazidos: o caráter textural e a sucessão de notas rápidas. A presença de quiálteras diferentes ajuda a quebrar uma regularidade rítmica que poderia dar origem a um *ostinato* que não teria lugar no contexto da composição em termos deste gesto específico. Esta decisão de quebrar a regularidade também possui ligação com a aplicação da questão do *ma*. A escolha pela irregularidade é tomada

levando-se em conta as interações criadas entre o material do gesto e a composição como um todo.

Reconfigurações de E:



Fig. 34 – c.13-14 – seção I

Um gesto pode ser de natureza temática. Pode ocorrer que a configuração de seus elementos formantes dê origem a um traço melódico forte: em outras palavras, um tema melódico. Esta é uma característica do gesto **E**: uma configuração em curva que sobe e retorna, marcada por um padrão rítmico variado e com final longo. Nem todo gesto possui uma característica temática, mas no caso de **E**, em que esta é a relação característica do gesto, note-se que o traço é “herdado” pelas reconfigurações do gesto original. É o caso do exemplo acima, que conjuga de maneira um pouco diferente os elementos do gesto original. A semelhança, porém, é clara.

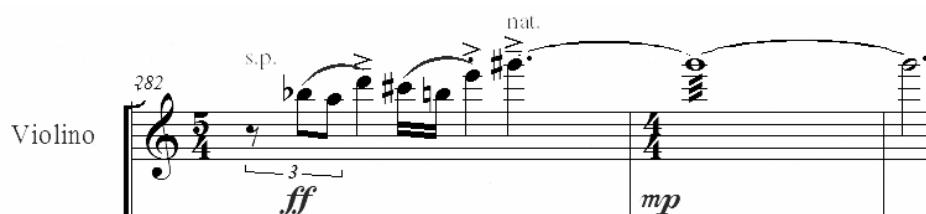


Fig. 35. Exemplo de evocação – c.282-284 – seção III

A reconfiguração acima é uma evocação de E. Aqui, a reconfiguração torna-se quase fragmentária, pois a extensão do gesto é cortada e a segunda metade em movimento descendente é substituída por uma nota longa, ligada a um *tremolo*, em região aguda. É uma evocação porque faz referência ao gesto original, embora não tenha mais a mesma força temática característica daquele, mesmo preservando seus traços.

Reconfigurações de F:

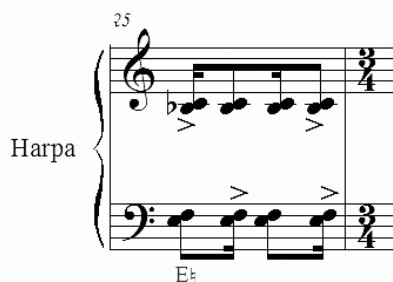


Fig. 36 – c.25 – seção I

A reconfiguração acima é um prelúdio de **F** que aparece na Seção I de *Anima*. O gesto original possui um papel mais preponderante na segunda e na terceira seções da obra, mas já aqui a característica de “bloco” do gesto está presente. Este traço vigoroso do gesto **F** é importante porque, tendo em conta a força que lhe é inerente, ele interfere na composição de maneira pungente.

Na composição, existem duas situações específicas de emprego deste gesto que merecem destaque. A primeira envolve seu uso como uma pontuação em uma ou duas vozes apenas, entremeado com outros eventos e sobreposições que acontecem em paralelo na música. A outra situação envolve uma interferência bem mais forte deste gesto, na medida em que ele pontua a composição de maneira geral, interferindo assim nas relações existentes entre várias vozes no momento em que aparece. A alteração deste equilíbrio precisa ser levada em conta quando a música segue, e percebe-se um emprego desta abordagem em especial na terceira seção de *Anima*.

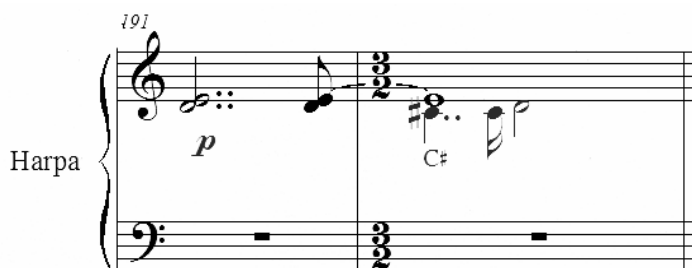


Fig. 37 – compasso 191-192 – seção III

Esta reconfiguração, presente na Seção III de *Anima*, é importante porque está em primeiro plano no início desta seção. Aparece como um reflexo da presença do gesto **F** na Seção II, e aqui encontra espaço para um desenvolvimento específico. Note-se o caráter mais estendido do gesto, que possui um desenvolvimento horizontal que é característico desta reconfiguração e que representa uma espécie de dissolução da característica de “bloco sonoro” que foi mencionada anteriormente.

Reconfigurações de G:

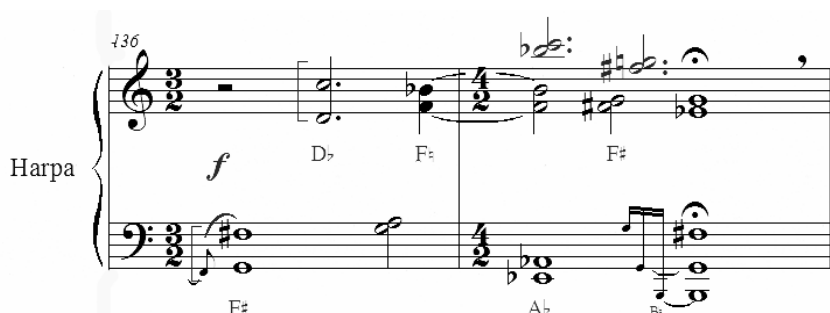


Fig. 38 – c.136-137 – seção II

O gesto **G** é o centro em torno do qual se desenvolve a Seção II de *Anima*. A reconfiguração acima é um *prelúdio* deste gesto, e prepara a aparição do mesmo, em sua forma original, logo depois. O exemplo dado é considerado uma reconfiguração e um prelúdio porque, apesar de aparecer antes do gesto original, é derivado deste e está diluído na partitura. É caracterizado por uma sucessão de acordes na harpa, distribuídos em forma de curto contraponto. Assim como acontece no gesto original, os acordes estão separados em termos de registro. Esta reconfiguração seria quase uma “amplificação” de **G** que, de uma configuração original em que as notas estão mais aproximadas, passa aqui a uma tessitura mais abrangente e de maior duração.

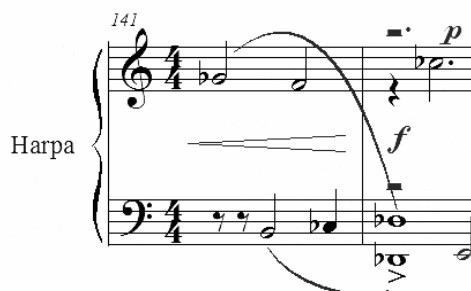


Fig. 39 – c.141-142 – seção II

O gesto original é caracterizado por uma abertura sucessiva dos intervalos. Esta reconfiguração é, portanto, um “espelho” de **G** na medida em que os intervalos se fecham. Este espelho também ocorre com frequência na segunda seção, de maneira a criar um contraponto com o gesto original.

Reconfigurações de **H**:

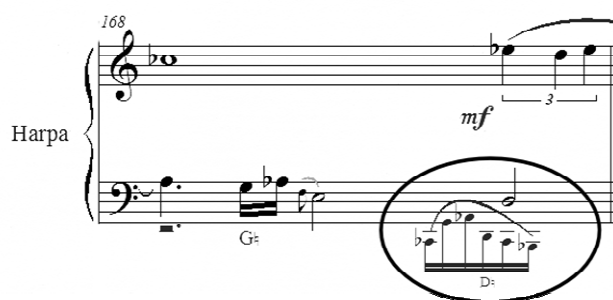


Fig. 40 – c.168 – seção II

Uma reconfiguração de **H** no registro grave da harpa, com um movimento similar ao do gesto original em outra região do instrumento. Esta reconfiguração, no contexto em que aparece, apresenta um papel importante no equilíbrio do *ma* nesta parte da composição, pois é uma espécie de retorno e de resposta à maioria das reconfigurações de **H**, que aparecem na porção superior do registro da harpa.

Fig. 41 – c.165-166 – seção II

A natureza vigorosa deste gesto se presta justamente a este tipo de acentuação. Existem lugares na peça em que **I** aparece também fragmentado, com acentos “desencontrados” em vozes diferentes. Como discutido anteriormente, após um grau de fragmentação o gesto pode perder suas características essenciais.

Reconfigurações de J:

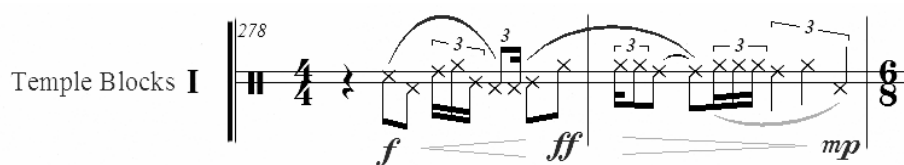


Fig. 43 – c.278-279 – seção III

Este gesto é característico dos *temple blocks* e pertence ao final da peça. Uma série de pequenas reconfigurações do gesto original aparece em sequência, das quais a reconfiguração acima é apenas um exemplo. Todas se caracterizam pelo uso de tercinas de figuras rítmicas diversas e pela ligação destas figuras. Nota-se também aqui uma natureza quase temática do gesto, desta vez rítmica, mas nem por isso menos marcante. Como acontece no gesto original, a maioria das reconfigurações carrega este traço temático da configuração principal.

As reconfigurações deste gesto são importantes do ponto de vista do *ma*. Por ser um gesto atrelado principalmente à terceira seção de *Anima*, este gesto aparece rumo ao final da música. A abordagem das reconfigurações é importante porque demonstra o método de resolução de uma interferência nova, introduzida quando a maioria do material gestual anterior já foi explorado. Este modo de resolução, em que reconfigurações relativamente novas dialogam com um material já utilizado, cria uma leve tensão que é importante para a sustentação desta terceira porção da música.

6.4 Sobreposições de gestos e gestos sequenciados

Foi mencionado, na introdução a respeito de reconfigurações, que a partitura de *Anima* não é uma mera sequência de gestos, e sim uma complexa estrutura construída em cima da interação entre gestos diferentes. Para explicitar estas relações entre gestos, é necessário discorrer aqui a respeito de duas fenomenologias específicas concernentes ao gesto musical que foram utilizadas na composição de *Anima*: a sobreposição de gestos e os gestos sequenciados.

A sobreposição gestual é um procedimento que envolve dois ou mais gestos. O termo “sobreposição”, neste caso, descreve a técnica através da qual dois ou mais gestos são reconfigurados verticalmente, um sobre o outro.

Esta descrição abarca duas possibilidades. A primeira envolve a sobreposição de mais de um gesto em uma mesma voz da composição, resultando em uma reconfiguração que carrega em si traços característicos dos gestos originais.

Este não pode ser um processo forçado, no sentido de uma colagem irresponsável ou aleatória, devido à natureza do gesto musical, já discutida. Já se sabe que um tratamento que desconsidere os elementos formantes descaracteriza o gesto, separando o enunciado de sua intenção. Justamente por esta razão, a sobreposição gestual é um procedimento mais complexo que precisa surgir adequadamente para a criação. Se, neste processo, um dos gestos sobrepostos perde seus traços característicos, não existe uma sobreposição, e sim a anulação de um gesto pelo outro.

No caso de uma sobreposição efetiva deste tipo entre gestos diferentes, será possível identificar na reconfiguração resultante traços característicos de ambos os gestos. Nasce aí uma reconfiguração de ordem complexa, que contribui para a sustentação da música devido às suas bases gestuais e que deriva seu interesse dos traços preservados dos gestos que lhe compõem.

A sobreposição pode ainda ocorrer de outro modo: em vez de se colocar um gesto sobre outro em uma mesma voz da instrumentação, pode-se optar por uma colocação em vozes diferentes. O resultado sonoro é de uma sobreposição, mesmo que na partitura, por estarem os gestos alocados em instrumentos distintos, cada um preserve suas características próprias sem interferência direta do outro. A ênfase aqui é na sonoridade resultante em si, pois ao soarem os instrumentos juntos, o resultado será uma simultaneidade sonora dos gestos

musicais. Também é preciso levar em conta as relações que surgem, não mais na partitura, e sim no fenômeno da escuta propriamente dito.

Em relação ao *ma*, é sempre na fenomenologia do som propriamente dito que acontece a percepção e avaliação das relações. Novamente, é através da repetição, da volta constante à música que está criando, que o compositor pode olhar de diferentes perspectivas para as interações criadas neste processo de composição gestual. Um *ma* adequado surgirá apenas se o compositor mantiver a consciência de que não é na partitura que as relações, em última análise, são efetivadas. É no fenômeno sonoro em si.

* * *

Um gesto seqüenciado nasce da concatenação de dois ou mais gestos. A diferença para a sobreposição está na natureza vertical ou horizontal da montagem: enquanto na sobreposição a relação entre os gestos é de um sobre o outro – em outras palavras, uma relação de simultaneidade – no seqüenciamento os gestos são ligados horizontalmente, ou seja, um depois do outro. Neste caso, o risco é outro. Dificilmente se perderá a configuração de um dos gestos, pois sua estrutura interna está preservada – não há outro gesto sobreposto que interfira na sua configuração. O perigo está em um seqüenciamento que não leva em conta os traços de um dos gestos envolvidos ou mesmo de ambos, criando gestos sequenciais de natureza heterogênea demais. Este tipo de procedimento cria um composto de natureza tão repentina e desconectada do resto da obra que o construto resultante parece não ter lugar na música, pois as interações seqüenciais entre os gestos não foram levadas em conta, e não há uma resolução construtiva da tensão criada pela interferência suscitada através da ordenação destes gestos em uma ordenação de natureza gestual.

Note-se também que gestos seqüenciais e sobrepostos podem ocorrer, e muitas vezes efetivamente aparecem, de maneira conjugada. Não há limite teórico para o número de gestos que pode ser incluído em um construto destes. É claro que, quanto maior o número de gestos, maior é a quantidade de relações e, portanto, a complexidade do resultado.

Vejamos abaixo alguns exemplos de gestos seqüenciais e sobreposições resultantes da interação entre dois ou mais gestos.



Fig. 44 – c.33-35 – seção I

Esta é uma sobreposição de **E** e **C**. A característica temática de **E** está presente, e a configuração é influenciada pelos grandes saltos sucessivos que são característicos de **C**. Nasce assim uma reconfiguração com um aspecto melódico mais fragmentado. Esta fragmentação é aumentada através do emprego de acentos e *staccatos*, que servem, neste caso, para acentuar os traços de **C** presentes no sistema.



Fig. 45. H+A – c.185-186 – seção II

Aqui, o direcionamento ascendente do material, característica do gesto **A**, é sobreposta à configuração de notas característica de **H**. O resultado preserva os traços de ambas as configurações, e termina com uma nota longa – evocando o ápice de **A**, também uma nota mais longa do que as anteriores.



Fig. 46. D+B/C – c.206-209 – seção III

Esta reconfiguração já é um construto mais sofisticado, envolvendo três gestos diferentes. O início do enunciado é uma nota longa: característica de **B**, que também começa lentamente. Sobre esta nota longa, há uma interferência do *tremolo* característico do gesto **D**. Na segunda parte da reconfiguração, a intensidade rítmica crescente de **B** é sobreposta à relação de saltos intervalares típica de **C**, resultando em uma crescente de ritmo aliada a pulos, ressaltados pelas articulações aplicadas ao final do gesto e pela dinâmica que cresce até um *fortíssimo*. Como se vê, todas as características estão alinhadas para enfatizar esta crescente movimentação do material neste caso.

The musical score for section III (measures 221-224) is arranged in a vertical stack of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Harpa:** Measures 221 and 222 are rests. In measure 223, it plays a single note marked *p* (piano).
- Violino:** Measures 221 and 222 are rests. In measure 223, it plays a melodic line marked *p*. In measure 224, it plays a single note marked *f* (fortissimo).
- Cello:** Measures 221 and 222 are rests. In measure 223, it plays a melodic line marked *mf* (mezzo-forte). In measure 224, it plays a single note marked *f*.
- Wind Chimes:** Measures 221 and 222 are rests. In measure 223, it plays a single note marked *mp* (mezzo-piano). In measure 224, it plays a single note marked *f*.
- Temple Blocks I:** Measures 221 and 222 are rests. In measure 223, it plays a single note marked *mf*. In measure 224, it plays a single note marked *f*.
- Tam-tam:** Measures 221 and 222 are rests. In measure 223, it plays a single note marked *f*. In measure 224, it plays a single note marked *p*.
- Triângulo:** Measures 221 and 222 are rests. In measure 223, it plays a single note marked *f*. In measure 224, it plays a single note marked *p*.
- Surdo (Gran Cassa) II:** Measures 221 and 222 are rests. In measure 223, it plays a single note marked *f*. In measure 224, it plays a single note marked *p*.

Fig. 47. A/D – c.221-224 – seção III

Este exemplo de reconfiguração é um construto vertical que emprega quase toda a instrumentação da peça. O ponto de partida é a característica direcional do gesto **A**: uma ascendente que evoca o início da obra. O gesto **D** aparece como uma interferência no movimento ascendente e como uma textura que perpassa o movimento, primeiro nas cordas, passando para a percussão e voltando às cordas. É como se fosse uma linha horizontal que apoiasse o movimento vertical advindo de **A**.

Além deste grande movimento, existe um arco menor, também nascido de **A**, que está nos instrumentos de percussão. Aqui, o movimento ascendente é seguido por uma queda logo depois, que é paralela à subida através da harpa e da flauta. A evocação do movimento completo de **A** na percussão acrescenta mais um nível de complexidade a esta sobreposição de gestos.



Fig. 48. A+D – c.25 – seção I

Aqui, o violoncelo evoca o gesto **A** através de uma rápida figura ascendente – quase um fragmento de uma reconfiguração de **A** – que dá lugar à textura característica de uma das reconfigurações de **D**. É como se este fragmento servisse de impulso para colocar em movimento a textura que se segue. A nota em *tremolo* do violino que se sobrepõe à evocação de **A** também é mais econômica do que o intervalo que se segue. A razão desta economia é justamente trazer à tona a figura ascendente do violoncelo, criando uma interação maior entre os dois instrumentos e contribuindo, através da orquestração, para uma compreensão dos gestos que compõem esta configuração.

Fig. 49. D/E/F+I – c.232-236 – seção III

A sobreposição sequencial aqui encontrada envolve nada menos do que quatro gestos diferentes. Primeiramente, há uma sobreposição, em vozes diferentes, de três gestos: **D**, **E** e **F**. São três reconfigurações que soam ao mesmo tempo, cada uma designada a um instrumento diferente. Esta interação dá origem a uma textura timbrística mais densa que, para ser interrompida, necessita de uma interferência vigorosa. Entra aí o gesto **I**, caracterizado justamente por um evento curto porém vigoroso, e que possui a força para interromper o movimento conjugado da sobreposição dos três gestos anteriores. Como **I** é um gesto cuja principal característica está na verticalidade, ele interfere no discurso de todas as vozes envolvidas na interação criada neste ponto específico.

Fig. 50. B/C – c.237-241 –seção III

Uma sobreposição simples de **B** sobre **C**. Há espaço suficiente para que se ouçam as duas configurações aqui de maneira separada, e o efeito é de um gesto percussivo sobre outro mais estático.

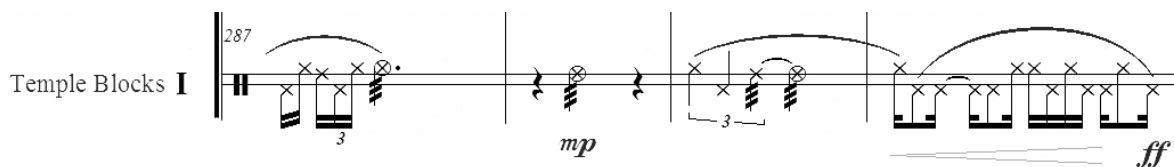


Fig. 51. B/C+D – c.287-290 – seção III

Mais uma reconfiguração sofisticada, desta feita num contexto de percussão. Três gestos participam desta reconfiguração. O gesto **B**, com seu traço característico de uma crescente atividade rítmica, serve de base para **C**, que contribui com os saltos intervalares que se associam a este padrão rítmico. Esta sobreposição é cortada por **D**, que estabelece um contraponto com o *tremolo*. Logo depois, temos outra reconfiguração similar à anterior entre **B** e **D**. A diferença está na direcionalidade que a dinâmica, desta vez em *fortíssimo*, confere ao movimento. Note-se o papel importante do silêncio para um *ma* equilibrado nesta composição de gestos. Sem as pausas de semínima no compasso 287, não seria possível lograr êxito na união destes gestos. São justamente os silêncios, considerados neste caso como respirações, que dão o espaço necessário para que a conjugação se desenvolva de maneira a respeitar os traços de cada um dos gestos envolvidos.

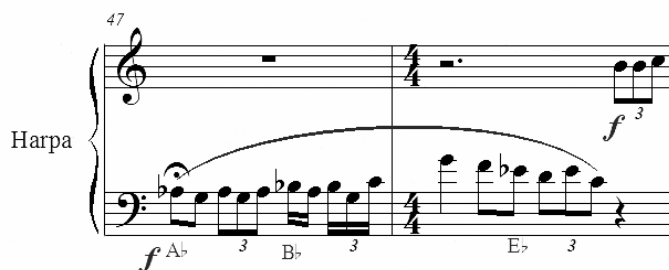


Fig. 52. B+A – c.47-48 – seção I

O que acontece aqui é uma articulação simples entre uma reconfiguração de **B** na voz inferior da harpa e um movimento ascendente, estabelecido entre a última quiáltera desta voz grave e a entrada da próxima quiáltera no registro mais agudo deste mesmo instrumento. O gesto **A** contribui com uma curva ascendente ao final de **B**, dando origem a uma reconfiguração sobreposta entre os dois gestos.

Fig. 53. A+D+F – c.123-126 – seção I

Mais uma vez, uma reconfiguração envolvendo três gestos diferentes. A direção descendente criada entre a flauta e a harpa evoca a segunda parte do gesto **A**. Este gesto conduz a uma reconfiguração composta de **D**, com os *tremolos* característicos. Esta textura é pontuada por reconfigurações de **F** na harpa. Note-se que há um deslocamento rítmico nas duas partes da harpa em que o gesto **F** aparece. Este pequeno deslocamento reforça o movimento contrário ao do início da reconfiguração, que é descendente: nestes dois segundos compassos da reconfiguração, há um leve movimento ascendente devido à entrada, primeiro, da nota grave e depois das notas agudas da harpa.

The musical score is arranged in four staves. The top staff is for Flute (Flauta), the second for Harp (Harpa), the third for Violin (Violino), and the fourth for Cello (Cello). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. Measure 201 starts with a treble clef and a key signature change to one flat. The Flute and Harp parts have dynamic markings of *ff* (fortissimo). The Harp part includes a triplet of eighth notes in measure 202 and a triplet of eighth notes in measure 203. The Violin part has a dynamic marking of *ff* and a triplet of eighth notes in measure 201. The Cello part has a dynamic marking of *ff* and a triplet of eighth notes in measure 201. The score ends with a double bar line in measure 203.

Fig. 54. I+A+D – c.201-203 – seção III

Nesta reconfiguração, há uma repetição de reconfigurações de **I**. De modo a conduzir para a entrada do gesto **D** no compasso seguinte, um rápido movimento descendente prepara as texturas. Este movimento descendente evoca a segunda parte de **A**, enfatizado pelo uso da tercina. O formato vertical do silêncio nesta reconfiguração é essencial: a pausa acontece em todas as vozes envolvidas. É no silêncio que segue cada pontuação sonora que se dissolve o evento anterior e se prepara a entrada do evento seguinte. Através de uma consciência deste silêncio e de seu papel nesta construção, é possível reiterar as aparições de cada gesto de maneira contextualizada.

Flauta

Harpa

Violino

Cello

212

212

212

212

p *f*

Fig. 55. I+A+D – c.212-215 – seção III

Este exemplo foi incluído para efeitos de comparação com a reconfiguração anterior. A seqüência gestual é exatamente a mesma, com reconfigurações diferentes dos mesmos gestos participando do construto: **I**, seguido de **A** e desembocando em **D**. Não obstante, o resultado musical é outro, devido ao uso de reconfigurações diferentes e de timbres variados.

Flauta

Harpa

306

306

accel.

$\text{♩} = 124$

f *ff*

f *F3*

Fig. 56. I+E – c.306-311 – seção III

Outra reconfiguração envolvendo o gesto **I**. Desta vez, porém, a reconfiguração deste gesto está contraposta a uma aparição de **E**, com seus traços temáticos característicos.

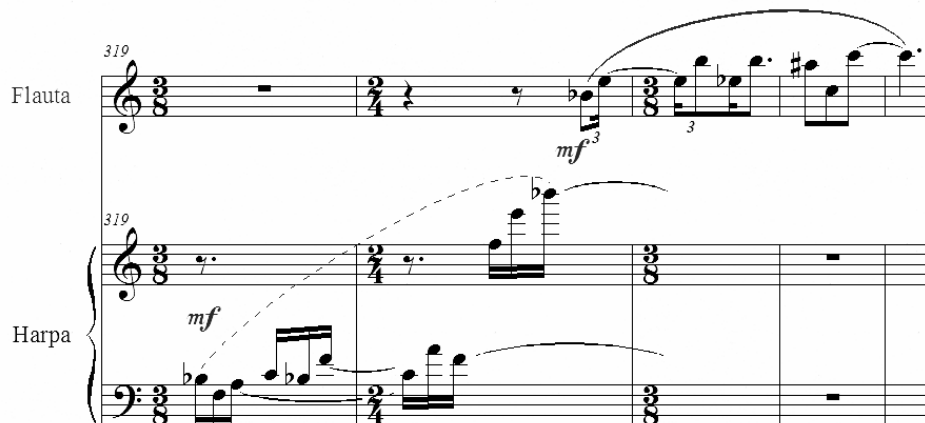


Fig. 57. A+E+C – c.319-323 – seção III

Uma reconfiguração mais complexa surge aqui da interação entre **A**, **E** e **C**. A característica curva ascendente de **A** aparece, desembocando em uma sobreposição de **E**, com suas características temáticas, e **C**, com os saltos, traço principal deste gesto. Esta interação é sustentada pelo impulso providenciado pelo movimento ascendente advindo de **A**.

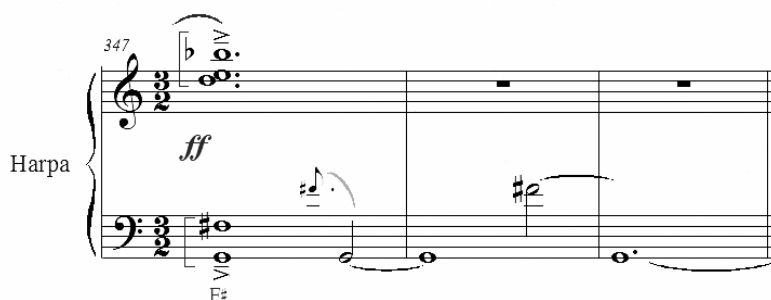


Fig. 58. I+C – c.347-349 – seção III

Uma composição gestual simples entre os gestos **I** e **C**: a pontuação característica de **I**, dada sua verticalidade e caráter percussivo, é “ecoada” por duas sucessões de **C**, cada uma com aumento de duração. Esta redução rítmica enfatiza o caráter de eco, provendo tempo para que a diluição de **I** ocorra com efetividade.

The image displays a musical score for four instruments: Flauta (Flute), Harpa (Harp), Violino (Violin), and Cello. The score covers measures 114 to 122. The Flauta part is in the treble clef, starting at measure 114 with a *mp* dynamic, followed by *mf*, *f*, and *ff*. The Harpa part is in the grand staff, starting at measure 114 with a *mp* dynamic, followed by *f*. The Violino part is in the treble clef, starting at measure 114 with a *mf* dynamic, followed by *f*, *ff*, and *fff*. The Cello part is in the bass clef, starting at measure 114 with a *mp* dynamic, followed by *mf*, *f*, *ff*, and *fff*. The score includes various articulations such as *rit.* (ritardando) and *s.p.* (sforzando), and dynamic markings like *mp*, *mf*, *f*, *ff*, and *fff*. The tempo is marked as *Allegro* and the meter is 3/4.

Fig. 59. A + inversão de B/D – c.114-122 – seção I

A composição gestual acima também é de natureza mais complexa. Alguns gestos diferentes estão contidos neste recorte. Reconfigurações do gesto **D**, nas cordas e na flauta, proporcionam uma textura mais densa. Dentro desta textura, a harpa evoca o gesto **A** com seu movimento ascendente que, ao descer, cai em uma inversão de **B**: em vez de um crescente movimento rítmico, ocorre o contrário. As notas ficam mais lentas e decrescem, em uma sobreposição da segunda metade – descendente – de **A** com a inversão rítmica de **B**.

6.5 Gestos em contexto

Até o momento, as reconfigurações apresentadas nesta discussão foram “recortes” específicos, extraídos da partitura de *Anima* para exemplificar os modos de utilização do gesto e algumas de suas possíveis manipulações no exercício da composição.

Uma questão importante, porém, não pode ser deixada de lado nesta discussão. É crucial olhar para estes gestos e suas possíveis reconfigurações dentro do contexto da partitura: de onde surge esta ou aquela reconfiguração, e o que ocorre após sua aparição?

É a questão do contexto que está profundamente ligada à aplicação do *ma* na composição. É o emprego do *ma* que confere perspectiva a esta manipulação gestual dentro do contexto da composição. Isto é essencial, pois uma simples justaposição de gestos não estivesse comprometida com uma boa aplicação do *ma* apresentaria um potencial risco para as intencionalidades que aparecem ligadas aos gestos apresentados. Deste modo, a composição estaria à mercê de uma aleatoriedade que, justamente por não levar em conta as relações criadas através da concatenação dos gestos, poderia desvincular estes gestos uns dos outros e, deste modo, fragmentar a música.

Os exemplos abaixo incluídos foram escolhidos pela demonstração justamente desta questão: a passagem de um gesto a outro, e a sequência de manipulações que segue e dá origem à música no tempo.

Fl. *mf* *pp* *f*

Hp. *mp* *f*

Vln. *p*

Vlc. *p*

W.Ch. $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{2}$

T.B.I $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{2}$

Tam. $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{2}$

Tri. $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{2}$

II
Str. $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{2}$ *f*

Glk. $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{2}$

Fl.

Hp.

Vln.

Vla.

W.Ch.

T.B.I.

Tam.

Tri.

Sur. II

Glk.

Fig. 60 – c.8-14 – seção I

É necessário, em primeiro lugar, identificar as principais reconfigurações gestuais incluídas no trecho apresentado, de maneira a perceber como cada uma, em sua interação com os gestos que a sucedem, interfere na maneira de aparição destes gestos e na manipulação efetuada em cada um.

No compasso 8, o surdo entra em uma reconfiguração de **B** que é reforçada, nos

compassos seguintes, por uma intensificação textural criada através da sobreposição de reconfigurações de **D** nas cordas e na voz inferior da harpa. É também a harpa que efetua a passagem, através de uma reconfiguração expandida de **C**. Este evento cria impulso para a primeira aparição de **E** na flauta, criada pela melodização de **A**: é isto que lhe confere uma característica temática. O movimento descendente que se segue acontece entre o final da frase da flauta, a reconfiguração da segunda metade de **A** na harpa e a finalização através da entrada da percussão e do reaparecimento de **D**. Este reaparecimento também serve de plataforma para a segunda aparição de **E**, já reconfigurado mais ainda na flauta.

Em termos de aplicação do *ma*, note-se que o ímpeto criado a partir do compasso 8 com a crescente justaposição de gestos, de modo a sustentar a primeira aparição de **E**, é mantido nos compassos seguintes. Há, porém, uma curva descendente que acontece nos compassos 12-13 entre a harpa, *windchimes*, *templo blocks* e violoncelo, criando uma variação para a primeira reconfiguração de **E** que aparece logo a seguir. Este tipo de variação entre as vozes serve para criar movimento suficiente, de modo a conferir interesse e complexidade às vozes que apóiam esta reconfiguração de **E**.

169

11

Fl.

p *mp* *mf* *mf*

11

Hp.

mf *F#*

11

Vln.

p *mp* *mf* *mf*

ml. *mf*

11

Vcl.

p *mp* *mf* *mf*

ml. *mf*

11

W.Ch.

11

T.B.I

11

Tam.

11

Tri.

p

11

II

Suc.

11

Glk.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 11 through 14. The Flute part (Fl.) has a melodic line with dynamics *p*, *mp*, *mf*, and *mf*. The Harp (Hp.) has a sustained chord in measure 11, then a melodic line in measure 12 with dynamics *mf* and *F#*. The Violin (Vln.) and Viola (Vcl.) parts have similar melodic lines with dynamics *p*, *mp*, *mf*, and *mf*. The Wood Chimes (W.Ch.), Trombone I (T.B.I), and Tambores (Tam.) parts are mostly silent, with some rhythmic markings. The Triangle (Tri.) has a melodic line in measure 11 with dynamics *p* and *mf*. The Snare Drum II (II Suc.) and Glockenspiel (Glk.) parts are mostly silent.

The musical score for measures 34-61, section I, features the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Measures 34-61. Dynamic markings: *f* (measures 34-35), *mf* (measures 36-37).
- Hp. (Harp):** Measures 34-61. Dynamic markings: *f* (measures 34-35), *mf* (measures 36-37).
- Vln. (Violin):** Measures 34-61. Dynamic markings: *f* (measures 34-35).
- Vcl. (Viola):** Measures 34-61. Dynamic markings: *f* (measures 34-35).
- W.Ch. (Wood Chimes):** Measures 34-61. Marked with a 3/4 time signature and a 3/4 note.
- T.B.I (Tom-tom):** Measures 34-61. Marked with a 3/4 time signature and a 3/4 note.
- Tri. (Triangle):** Measures 34-61. Marked with a 3/4 time signature and a 3/4 note.
- II Suc. (Snare Drum):** Measures 34-61. Marked with a 3/4 time signature and a 3/4 note.
- Glk. (Glockenspiel):** Measures 34-61. Marked with a 3/4 time signature and a 3/4 note.

Fig. 61 – c.47-61 – seção I

Este trecho exemplifica um emprego diferente da fragmentação em sobreposição a um gesto musical. O trecho começa com uma reconfiguração de **B** na harpa. O impulso criado pela atividade rítmica crescente culmina em um acorde, de modo semelhante ao gesto original de **B**. Em seguida, ocorre uma fragmentação de uma reconfiguração de **C**.

Aqui o silêncio é importante, porque é através da sobreposição de **C** com o silêncio que se justifica esta reconfiguração. Foi argumentado que o silêncio pode ser utilizado para esvaziar uma textura horizontalmente. Neste trecho verifica-se outra aplicação: o silêncio como protagonista de uma fragmentação vertical, indo de um grau de maior interferência até um de menor interferência. Este movimento em uma conjugação de **B** em interação com uma reconfiguração do gesto **G**. O espaço criado para esta aplicação do silêncio provém justamente do impulso providenciado pelo acorde da harpa, em *fortíssimo*, no compasso 50.

The musical score is arranged in a system of ten staves, each representing a different instrument. The measures are numbered 49, 50, 51, and 52 at the beginning of each staff. The time signature is 3/4.

- Fl. (Flute):** Measures 49-50 have a *mf* dynamic. Measure 51 has a *f* dynamic. Measure 52 has a *pp* dynamic.
- Hp. (Harp):** Measures 49-50 have a *f* dynamic. Measure 51 has a *ff* dynamic. Measure 52 has a *mp* dynamic.
- Vln. (Violin):** Measures 49-50 have a *f* dynamic. Measure 51 has a *ff* dynamic. Measure 52 has a *pp* dynamic.
- Vlc. (Viola):** Measures 49-50 have a *f* dynamic. Measure 51 has a *ff* dynamic. Measure 52 has a *mp* dynamic.
- W.Ch. (Woodwind):** Measures 49-50 have a *p* dynamic. Measure 51 has a *pp* dynamic. Measure 52 has a *ppp* dynamic.
- T.B.I (Trombone I):** Measures 49-50 have a *p* dynamic. Measure 51 has a *pp* dynamic. Measure 52 has a *ppp* dynamic.
- Tam. (Tambourine):** Measures 49-50 have a *p* dynamic. Measure 51 has a *pp* dynamic. Measure 52 has a *ppp* dynamic.
- Tri. (Triangle):** Measures 49-50 have a *p* dynamic. Measure 51 has a *pp* dynamic. Measure 52 has a *ppp* dynamic.
- II Snr. (Snare Drum):** Measures 49-50 have a *f* dynamic. Measure 51 has a *pp* dynamic. Measure 52 has a *ppp* dynamic.
- Glc. (Glockenspiel):** Measures 49-50 have a *p* dynamic. Measure 51 has a *pp* dynamic. Measure 52 has a *ppp* dynamic.

24 *allegro*

Fl. *mp* *p* *f*

Hp. *f* *As* *Bb* *Gb*
D# *E* *F*

Vln. *f* *p* *f* *pp*

Vlc. *pp* *f* *p* *mf*

W.Ch. *3/4* *open*

T.B.I *3/4* *open*

Tam. *3/4* *open*

Tri. *3/4* *mf* *open*

II *3/4* *open*

Suc. *3/4* *open*

Glk. *3/4* *open*

100

Fl. *< mp* *ff* *f*

Hp. *p* *f*

Vln. *f* *pp* *f*

Vlc. *pp* *mp* *f*

W.Ch. *100*

T.B.I *100*

Tam. *100*

Tri. *100* *f*

II
Suc. *100* *mp*

Glk. *100*

Fl.

Hp.

Vln.

Vlc.

W.Ch.

T.B.I

Tam.

Tri.

Snc. II

Glc.

Fig. 62 – c.94-109 – seção I

Neste trecho da música, inicia-se uma configuração de sobreposições composta por evocações de **A** – movimentos ascendentes e descendentes – nas cordas, acompanhada de fragmentos de **C** e **F** na harpa e um movimento contrário ao das cordas, expandido, na flauta. Tanto nas cordas quanto na flauta, esta movimentação conduz para reconfigurações de **D**

baseadas em traços dos *tremolos* da versão original deste gesto, expandidas e, no caso das cordas, misturadas a traços de **C** e de **A**. O impulso criado por esta sobreposição de várias vozes é interrompido no compasso 101, e dá lugar, mais uma vez, a uma evocação de **A** que se desenvolve acompanhada por reconfigurações de **D**. Tudo isto termina em uma reconfiguração de **I**, que aparece aqui preservando a sua natureza vertical, embora em *piano*.

II

Fl. *p* *pp*

Hp. *f* *mf* D⁷ F[#] F[#] G⁷ B⁷ F[#] C

Vln. *> pppp*

Vlc. *> pppp*

W.Ch. 3/4 4/4 5/4 4/4 5/4 4/4

T.B.I 3/4 4/4 5/4 4/4 5/4 4/4

Tam. 3/4 4/4 5/4 4/4 5/4 4/4

Tri. 3/4 4/4 5/4 4/4 5/4 4/4

Sur. *mf* 3/4 4/4 5/4 4/4 5/4 4/4

Glk. *mf* *mp*

Fig. 63 – c.136-140 – seção II

Este conjunto de gestos do início da Seção II é marcado pelo gesto **G**, que é introduzido pelo seu próprio prelúdio nos compassos 136-137. Este prelúdio é apresentado em cima do final de uma reconfiguração de **D**. Logo se segue a primeira aparição de **H**. Boa parte do desenvolvimento desta seção se dá em torno de **G** e **H** e da sua interação um com o outro e com fragmentos de gestos advindos de outras partes da música.

Este trecho foi um dos primeiros a serem compostos. Em sua origem, o gesto **G** é ritmicamente simples, além de ser um gesto que se manifesta de maneira fluida para dentro do espaço. Esta característica pausada e reflexiva é essencial para toda esta segunda seção de *Anima*: aqui, não é uma grandiosidade timbrística ou temática que se coloca para o ouvinte, e sim um desenrolar gradual da articulação entre, principalmente, dois gestos relativamente simples. O silêncio possui um papel especial nesta seção, pois a respiração é importante para conferir este senso de espaço e para legitimar a vagarosidade do desenvolvimento da música.

178

200

Fl.

200

Hp.

ff

8va

200

Vln.

200

Vlc.

fff

200

W.Ch.

200

T.B.I

fff

f

200

Tam.

200

Tri.

200

Suc. II

200

Glk.

Fig. 64 – c.196-203 – seção III

Este recorte da partitura mostra a interação dos gestos **C** e **I**. O gesto **C** aparece na harpa, no compasso 197. Ele é seguido por uma sucessão de eventos que são reconfigurações de **I**, e que são esgotados através da sobreposição de **I** com **D** no compasso 202. Mais uma vez o silêncio participa da composição de modo relevante, desta vez colocado através de uma abordagem mais fragmentária, à medida que é este silêncio que separa as reconfigurações de **I** e cria espaço para que cada um destes acordes, acentuados, ecoe para dentro do espaço entre as notas.

The image displays a musical score excerpt for measures 221 through 224. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measures 221-224 are mostly rests, with a final measure containing a whole note.
- Hp. (Harp):** Measures 221-224 show a series of chords and arpeggios. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). A crescendo hairpin is visible in measure 222.
- Vln. (Violin):** Measures 221-224 show a series of chords and arpeggios. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). A crescendo hairpin is visible in measure 222.
- Vlc. (Viola):** Measures 221-224 show a series of chords and arpeggios. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano). A crescendo hairpin is visible in measure 222.
- W.Ch. (Woodwind):** Measures 221-224 show a series of chords and arpeggios. Dynamics include *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). A crescendo hairpin is visible in measure 222.
- T.B.I. (Trumpet):** Measures 221-224 show a series of chords and arpeggios. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).
- Tam. (Tambourine):** Measures 221-224 show a series of chords and arpeggios. Dynamics include *f* (forte).
- Tri. (Triangle):** Measures 221-224 show a series of chords and arpeggios. Dynamics include *f* (forte).
- II (Percussion):** Measures 221-224 show a series of chords and arpeggios. Dynamics include *f* (forte).
- Glk. (Glockenspiel):** Measures 221-224 show a series of chords and arpeggios. Dynamics include *f* (forte).

128

Fl.

p ————— *ff*

allegro X X X X

128

Hp.

f *mf*

128

Vln.

128

Vlc.

s.p. *mf* *f* ————— *fff*

128

W.Ch.

128

T.Bt I

128

Tam.

128

Tri.

mf

128

II

Suc.

mf

128

Glk.

224

Fl.

224

Hp.

224

Vln.

Vlc.

224

W.Ch.

224

T.B.II

224

Tam.

224

Tri.

224

Suc.

224

Glc.

f

p *f*

p *f*

Fig. 65 – c.221-236 – seção III

Este trecho da partitura já foi utilizado como exemplo. Mas é interessante notar que a curva ascendente, característica de **A**, neste caso perpassa a seção da percussão, as cordas e a harpa, e cria o espaço para uma reaparição menor – desta vez somente na harpa – sustentada por **D**, nos compassos 227-210. O que se segue é uma abertura de **D** na flauta, sustentada por reconfigurações de **G** na harpa. Mais uma vez, **I** é utilizado para dar final a esta construção gestual. Este gesto é muito empregado para finalizar seções mais complexas, em que o acúmulo de material pede uma resolução vigorosa.

The image displays a musical score for measures 227-210. The score is written for several instruments: Flute (Fl.), Harp (Hp.), Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and a Percussion section (W.Ch., T.B.I., Tam., Tri., II Suc., Glk.). The Flute part is in the top staff, followed by the Harp, Violin, and Viola. The Percussion section consists of seven staves at the bottom. The score is written in 2/4 time. The Harp part features a prominent ascending curve, with notes marked with dynamics like *p* (piano) and *f* (forte). The Violin and Viola parts also show dynamic markings like *p*, *f*, and *mp* (mezzo-piano). The Percussion section is mostly silent, with some rests and occasional notes. The overall structure is complex, with many notes and rests across the measures.

184

158

Fl.

pp

p

Hp.

Vln.

pp

mf

f

mp

Vlc.

pp

mp

pp

W.Ch.

T.B.I

Tam.

Tri.

II

Suc.

pp

mf

p

Glk.

Fl.

Hp.

Vln.

Vla.

W.Ch.

T.B.II

Tam.

Tri.

Snr.

Glc.

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

Fig. 66 – c.259-283 – seção III

A criação do impulso nesta seção, que caminha para um *fortissimo* em sua porção média, é criada por fragmentos de **D** e de **A** sobrepostos. De maneira geral, a curva do material é ascendente, e o material de **D**, composto pelo característico *tremolo*, se estabelece a partir do compasso 265. Após o *fortissimo* que culmina em uma reconfiguração de **I**, o

material se esvazia, e neste contexto surge o gesto **J** em sucessivas reconfigurações, apoiadas por aparições de **I** e fragmentos de outros gestos. A transição para o próximo conjunto de gestos acontece pelo emprego de uma reconfiguração de **E**, que com sua característica temática ajuda a efetuar esta passagem.

The musical score is arranged in a system of ten staves, each labeled with an instrument or section on the left. The measures are numbered 145, 146, 147, 148, 149, and 150 at the beginning of each staff. The instruments are: Fl. (Flute), Hp. (Harp), Vln. (Violin), Vlc. (Viola), W.Ch. (Woodwind Chorus), T.B.I (Trombone I), Tam. (Tambores), Tri. (Triangle), Suc. II (Snare Drum II), and Glc. (Glockenspiel). The Flute and Violin parts have melodic lines with slurs and dynamic markings like *ff*. The Viola part has a dynamic marking of *p*. The Trombone I part has dynamic markings of *f*, *mp*, and *ff*. The Glockenspiel part starts with a dynamic marking of *pp*.

192

Fl.

pp

Hp.

f

ff

Vln.

pp

Vcl.

col arco battuto

mp

W.Ch.

3/4

2/2

T.B.I

3/4

2/2

mp

Tam.

3/4

2/2

Tri.

3/4

2/2

II

Suc.

3/4

2/2

pp

p

Glk.

3/4

2/2

pp

100

Fl.

p *mp*

100

Hp.

mp *mf*

100

Vln.

100

Vlc.

100

W.Ch.

100

T.B.I

100

Tam.

100

Tri.

100

II

100

Suc.

100

Glk.

The musical score for section III, measures 286-310, is presented for the following instruments: Flute (Fl.), Harp (Hp.), Violin (Vln.), Viola (Vlc.), Wood Chimes (W.Ch.), Trombone I (T.B.I), Tambores (Tam.), Triangle (Tri.), Snare Drum II (Suc. II), and Glockenspiel (Glc.). The tempo is marked as 'Alleg.' and the time signature is 12/8. The score includes various dynamics such as 'f' (forte) and 'p' (piano), and a 'rit.' (ritardando) marking. The Harp part features a complex, multi-measure rest in measure 309, and the Trombone I part has a melodic line with a crescendo and a dynamic change from 'p' to 'f'.

Fig. 67 – c.286-310 –seção III

Após a introdução de **J** – este gesto aparece de maneira fragmentária desde o início da composição, mas apenas no final da peça se estabelece em um plano primário – é utilizada uma reconfiguração de **A** na harpa para esgotar esta porção da obra. Esta reconfiguração de **A** sofre interferência do gesto **G**, associado ao timbre da harpa e a uma sucessão regular de material.

Esta reconfiguração aparece quatro vezes e prepara a entrada da porção final da peça. As quatro aparições desta reconfiguração acontecem, respectivamente, nos compasos, 292-293, 294-295, 299-300 e 304-305. O espaçamento entre elas é crescente, e acentua o silêncio que, neste caso, se coloca como pano de fundo para os *temple blocks*. A escolha do timbre seco deste instrumento é proposital, pois pontua este espaço de maneira peculiar e que contrasta com a qualidade rica da sonoridade do acorde da harpa a cada reaparição.

6.6 Grupos gestuais em *Anima*: a composição estrutural dos gestos na música

Anteriormente, a estrutura de divisão de *Anima* em três seções foi apresentada. Um detalhamento maior desta divisão foi reservado para o final desta discussão. A razão desta volta à macro-estrutura da peça está ligada, principalmente, à necessidade de expor, em primeiro lugar, as aplicações dos conceitos de gesto musical, reconfiguração, gestos sobrepostos e sequenciais, e transições.

Tendo mostrado através de diversos exemplos a aplicação destes conceitos no exercício de composição da música, é possível agora apresentar esta macro-estrutura da música de maneira simplificada, e ainda em termos de colocação dos gestos musicais em um contexto maior.

O diagrama que se segue leva em conta as principais questões abordadas nesta discussão:

- A estrutura ternária de *Anima*, sua divisão em três grandes seções com características e intencionalidades próprias.
- A composição em cima dos principais gestos apresentados.
- A reconfiguração destes gestos e a manipulação destes gestos em lugares diferentes, levando em conta o contexto de cada evento sonoro na composição e as relações intergestuais presentes nestas interações.
- A sobreposição de gestos e a criação de gestos sequenciais através da concatenação de gestos distintos, na busca pelo desenvolvimento destes na música e sua manipulação efetiva.
- As transições criadas para efetuar a passagem entre as seções e a transição desenvolvida para interagir com o silêncio final que sinaliza o final da música.
- A divisão dos gestos principais em grupos, de acordo com sua importância em cada seção. Para tal, foram considerados os gestos que aparecem em primeiro plano em cada seção, ou que desempenham um papel fundamental no desenvolvimento gestual do material de cada seção.
- A aplicação do *ma* na busca de um equilíbrio entre os gestos e o papel de cada um dentro do contexto da composição, respeitando as características de cada configuração e, ao mesmo, tempo, criando suficiente coesão de modo a dar interesse e complexidade suficientes à obra como um todo.

- O emprego do silêncio de diferentes maneiras, também respeitando o contexto e as relações gestuais. Vários dos exemplos apresentados nas páginas anteriores demonstram estas diferentes aplicações do silêncio e representam outras aplicações encontradas no decorrer da música.

SEÇÃO I	SEÇÃO II	SEÇÃO III	coda
A	G	I	A
B	H	J	B
B	D	B	C
D		A	E
E		D	I
F		G	

Fig. 68. Gestos por seção, incluindo *coda*

Como foi dito anteriormente, os gestos não estão circunscritos, necessariamente, a uma ou outra seção da música. O que acontece é uma predominância estrutural de alguns gestos em cada seção, e estes gestos podem ou não estar cercados por reaparições de outros gestos e fragmentos, conforme o desenvolvimento da peça. O diagrama acima serve apenas para dar uma idéia, em termos gerais, da distribuição dos principais gestos e suas reconfigurações no contexto da peça.

6.7 Transições entre seções

Em último lugar, é necessária uma palavra a respeito das transições. A razão pela qual as transições são colocadas em uma categoria diferente, à parte da discussão gestual que permeia a peça, é pela sua natureza.

A questão do emprego do silêncio é de vital importância em todas as transições, especialmente no que se refere à aplicação do silêncio entremeado com som. Através do esvaziamento de uma textura formada por diferentes vozes, as transições servem como fórum ideal de aplicação. Isto não significa que esta maneira de encarar o silêncio é definitiva em todas as transições, e sim que este esvaziamento é importante: nestas passagens, o objetivo é não concorrer com os gestos que precedem a transição, e nem com aqueles que são apresentados logo depois. De modo a não criar materiais concorrentes dentro da própria passagem de transição, a consciência do silêncio como espaço de menor atividade é importante, tanto estética quanto tecnicamente. O repouso não se dá necessariamente através do silêncio absoluto, e sim por uma abordagem de respiração e de criação de um espaço suficientemente aberto para que o material prévio seja dissolvido, e para que se prepare expectativa em relação a novas aparições e articulações gestuais.

* * *

Existem três transições importantes em *Anima*. Enquanto a maioria da música de *Anima* está orientada puramente para a construção em cima de gestos musicais, estas três porções da música se preocupam, especificamente, *com a transição de um conjunto de gestos prioritários a outro*. Embora alguns fragmentos, e até mesmo alguns gestos, estejam integrados nestas transições, sua orientação não está para os gestos em si, e sim em como passar de um conjunto de reconfigurações a outro de maneira efetiva, sem concorrer com os materiais colocados antes e depois destas transições.

As três passagens mencionadas estão incluídas entre as Seções I e II da música, novamente entre as Seções II e III, e na condução para o final da música. Abaixo elas estão recortadas e acompanhadas de uma breve explicação em termos de tratamento e composição.

Transição 1: entre as seções I e II.

The musical score is arranged in a system of staves, each labeled with an instrument. The measures are numbered 124, 125, 126, and 127. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Measures 124-127, featuring a melodic line with a trill in measure 124 and a sustained note in measure 125.
- Hp.** (Harp): Measures 124-127, featuring a melodic line with a trill in measure 124 and a sustained note in measure 125.
- Vln.** (Violin): Measures 124-127, featuring a melodic line with a trill in measure 124 and a sustained note in measure 125. Dynamics include *mf*, *mp*, *pp*, and *f*. Markings include *s.p.* and *s.l.*
- Vlc.** (Viola): Measures 124-127, featuring a melodic line with a trill in measure 124 and a sustained note in measure 125. Dynamics include *mf*, *mp*, *pp*, and *f*. Markings include *s.p.* and *s.l.*
- W.Ch.** (Woodwind): Measures 124-127, featuring a melodic line with a trill in measure 124 and a sustained note in measure 125.
- T.B.I** (Trombone I): Measures 124-127, featuring a melodic line with a trill in measure 124 and a sustained note in measure 125.
- Tam.** (Tambourine): Measures 124-127, featuring a melodic line with a trill in measure 124 and a sustained note in measure 125.
- Tri.** (Triangle): Measures 124-127, featuring a melodic line with a trill in measure 124 and a sustained note in measure 125.
- II Sur.** (Snare): Measures 124-127, featuring a melodic line with a trill in measure 124 and a sustained note in measure 125. Dynamics include *mf*, *ppp*, *f*, and *ppp*.
- Glk.** (Glockenspiel): Measures 124-127, featuring a melodic line with a trill in measure 124 and a sustained note in measure 125.

The musical score for measures 122-136 features the following instruments and dynamics:

- Fl. (Flute):** Measures 122-136, melodic line with a fermata at the end.
- Hp. (Harp):** Measures 122-136, descending melodic line with a fermata at the end, marked *p*.
- Vln. (Violin):** Measures 122-136, dense chordal texture with dynamics *ppp*, *pp*, *ff*, and *ppp*.
- Vlc. (Viola):** Measures 122-136, dense chordal texture with dynamics *ppp*, *pp*, *ff*, and *ppp*.
- W.Ch. (Woodwind):** Measures 122-136, rests.
- T.B.I (Trombone I):** Measures 122-136, rests.
- Tam. (Tambourine):** Measures 122-136, rests.
- Tri. (Triangle):** Measures 122-136, rests.
- II Snr. (Snare Drum):** Measures 122-136, rests.
- Glk. (Glockenspiel):** Measures 122-136, rests.

Fig. 69 – c.128-136 – Transição 1

Esta primeira transição começa com uma evocação do gesto **A**, através de uma figura descendente com fermata na harpa. Esta evocação é empregada para sinalizar o “fechamento” da primeira parte, formando uma ligação explícita com o início da composição. Logo depois, uma reconfiguração de **D** nas cordas proporciona densidade para a transição. A transição propriamente dita começa aí, é o silêncio empregado na forma de sucessivos esvaziamentos desta textura. Esta configuração prepara a entrada do primeiro prelúdio do gesto **G**, que

sinaliza o final da transição. É importante, entretando, observar que esta não é uma transição vazia. Existe bastante atividade em vozes diferentes. O material empregado, porém, aponta ou para a dissolução do impulso anterior, ou prepara a entrada de **G**.

Como mencionado anteriormente, embora a transição contenha material gestual advindo de outras partes da música, este material é conscientemente empregado para referenciar abertura e fechamento, não tendo necessariamente uma função de continuidade.

Transição 2: entre as seções II e III.

III circa ♩ = 124

Fl.

Hp.

Vln.

Vlc.

W.Ch.

T.B.I

Tam.

Tri.

Suc.

Glk.

ppp

p

mf

pp

Fig. 70 – c.186-193 – Transição 2

A segunda transição é um pouco mais abrupta do que a primeira. Também é caracterizada, mais ainda do que a primeira, pelo emprego do silêncio. Tendo a Seção II terminado com um movimento ascendente – advindo, obviamente, do gesto **A** – conduzido por uma reconfiguração de **I**, sua culminação em uma longa nota aguda serve de ponto de passagem

para uma textura bastante transparente efetuada nos registros agudos do violino e do *glockenspiel*. A flauta acrescenta um pouco de peso a esta textura, renunciando a entrada de **F** na harpa. O espaço ainda é preservado, dando ao gesto **F** o espaço necessário para se desenvolver em duas reconfigurações. Após este ponto, a flauta e a harpa passam a desenvolver gestos já discutidos anteriormente, finalizando, portanto, a transição.

O *ma* nesta passagem é colocado mais uma vez em relação ao silêncio, desta vez de forma mais literal. O esvaziamento da textura sonora é patente, e após o acorde final da harpa, o espaço sonoro é cercado pelas notas da flauta e do *glockenspiel*. Isto serve para criar um esvaziamento necessário que irá, também, contrastar com a natureza acentuada de boa parte da terceira seção, em que o gesto **I** possui um papel importante de pontuação e ímpeto.

Transição 3: entre a coda e o final da peça.

The musical score for Transition 3 is arranged in nine staves, each with a dynamic marking of *pp* at the beginning. The staves are labeled as follows:

- Fl.** (Flute): Features a melodic line with a crescendo from *ff* to *pp* and a *subito p* marking.
- Hp.** (Harp): Features a melodic line with a crescendo from *ppp* to *f* and a *subito p* marking.
- Vln.** (Violin): Features a melodic line with a crescendo from *ff* to *pp* and a *subito p* marking.
- Vlc.** (Viola): Features a melodic line with a crescendo from *ff* to *pp* and a *subito p* marking.
- W.Ch.** (Woodwind): Features a melodic line with a crescendo from *ff* to *pp* and a *subito p* marking.
- T.B.I.** (Trombone I): Features a melodic line with a crescendo from *ff* to *p* and a *subito p* marking.
- Tam.** (Tambourine): Features a melodic line with a crescendo from *ff* to *p* and a *subito p* marking.
- Tri.** (Triangle): Features a melodic line with a crescendo from *ff* to *p* and a *subito p* marking.
- II** (Snare): Features a melodic line with a crescendo from *ff* to *p* and a *subito p* marking.
- Glk.** (Glockenspiel): Features a melodic line with a crescendo from *ff* to *p* and a *subito p* marking.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The *subito p* marking is used to indicate a sudden change in dynamics. The *ff* (fortissimo) and *ppp* (pianississimo) markings are used to indicate the starting dynamics of the sections. The *f* (forte) marking is used to indicate the peak of the crescendo. The *p* (piano) marking is used to indicate the end of the crescendo. The *pp* (pianissimo) marking is used to indicate the final dynamics of the sections.

The musical score for measures 339-350 features the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Measures 339-340 are silent. Measures 341-350 contain a series of whole notes, starting on a high register and descending.
- Hp. (Harp):** Measures 339-340 feature a melodic line with triplets and a crescendo leading to a fortissimo (*ff*) chord in measure 341. Measures 342-350 are silent.
- Vln. (Violin) and Vlc. (Viola):** Measures 339-350 are silent.
- W.Ch. (Woodwind):** Measures 339-340 are silent. Measures 341-350 contain a series of whole notes, starting on a high register and descending.
- T.B.I. (Trombone):** Measures 339-340 are silent. Measures 341-350 contain a series of whole notes, starting on a high register and descending.
- Tam. (Tambourine):** Measures 339-340 are silent. Measures 341-350 contain a series of whole notes, starting on a high register and descending.
- Tri. (Triangle):** Measures 339-340 are silent. Measures 341-350 contain a series of whole notes, starting on a high register and descending.
- II Sur. (Snare):** Measures 339-340 are silent. Measures 341-350 contain a series of whole notes, starting on a high register and descending.
- Glk. (Glockenspiel):** Measures 339-340 are silent. Measures 341-350 contain a series of whole notes, starting on a high register and descending.

Dynamic markings at the bottom of the score indicate the overall volume: *p* (piano) for measures 339-340, *pp* (pianissimo) for measure 341, and *ppp* (pianississimo) for measures 342-350.

Fig. 71 – c.339-350 – Transição 3

Por fim, esta terceira transição conduz a peça para o silêncio. Após a coda, que, assim como ocorreu com a Transição 1, faz referência ao início da peça através de uma evocação de **A** e de outros gestos desenvolvidos ao longo da composição – relacionando, de certa maneira, esta coda com todo o restante da partitura –, temos uma reintrodução de **B**. Devido ao caráter estático deste gesto, especialmente de sua porção inicial, há espaço para um esgotamento do

gesto **J** nos *temple blocks* e, por fim, de uma expansão de **C** na harpa. Esta expansão de **C** é a última respiração da peça, que termina com uma tercina em *pianíssimo* nos *temple blocks*. O uso da tercina não é incidental, devido ao fato de esta figura ser preponderante em diversos gestos, ao longo de toda a música. Assim, há uma unificação de evocações que ajudam a dar um caráter de finalidade para a conclusão.

As transições de *Anima* são importantes justamente devido às características de passagem, espaço e reflexo discutidas acima. Elas contribuem para um bom desenvolvimento da música e conferem suficiente flexibilidade à estrutura da peça, de modo a proporcionar uma escuta orientada para as interações entre os gestos na música. Os espaços criados por estas transições também estão, portanto, sujeitos à perspectiva do *ma*, na medida em que suas dimensões e o material empregado em seu desenvolvimento é escolhido tendo em vista as interações entre gestos que lhes precedem, e a preparação do que há de ocorrer na próxima seção da música.

Considerações finais

Na introdução desta dissertação, foi mencionado que o processo que deflagrou a pesquisa aqui apresentada é, na realidade, anterior ao texto. Isto se dá porque o raciocínio orientado para a relação gestual entre a prática marcial do autor e a composição já é um conflito de alguns anos.

Deste modo, o autor viu nesta dissertação uma oportunidade de articular melhor este conflito, olhando para um desejado amadurecimento em termos de técnica de composição, especialmente no que se refere ao domínio da forma na composição. Como foi dito anteriormente e reforçado, especialmente no capítulo inicial a respeito do *ma*, a dificuldade de lidar com uma abordagem organicista da composição levou a uma descoberta, e uma posterior ligação, no campo da experiência, entre as questões do *ma*, da repetição, do gesto e do silêncio.

A pergunta que se coloca, entretanto, é: como criar um referencial teórico que não fosse por demais subjetivo, mas que mantivesse relação com a prática do compositor, que abarcasse estes conceitos, aparentemente dissociados mas relevantes em termos práticos?

Esta foi a trajetória desta dissertação: do *ma* para o gesto, do gesto para a manipulação na hora de compor, e daí para a peça *Anima*. O resultado é uma obra musical acompanhada de um embasamento teórico que não vem antes da peça, mas que caminha ao seu lado. A peça funciona como um lastro para o desenvolvimento teórico, pois mantém as elucubrações possíveis limitadas àquilo que é ou não relevante no momento de realmente escrever música. O texto, por outro lado, opera como um desenvolvimento filosófico que detalha a fenomenologia da composição, interferindo diretamente não apenas na complexidade da linguagem de composição do autor, como também na maneira de encarar o próprio processo criativo.

É necessário, para terminar este exercício dissertativo com um olhar cientificamente honesto para o processo que se descreve, vislumbrar novamente os elementos relacionados que aqui se prestaram à argumentação: a questão do *ma*, a repetição, o gesto e suas reconfigurações, e o silêncio. E, por fim, determinar a qualidade da trajetória empreendida.

Devido à experiência do autor com a prática marcial, o desafio da questão do *ma* não era o de compreender um conceito novo. O processo de descoberta do *ma* caminhou na direção contrária: foi o deparar-se com um nome para algo que já estava processado em termos de experiência. Por outro lado, o aprofundamento da questão do *ma* foi uma

caminhada de descoberta de detalhes e de nuances que, por sua vez, influíram na prática da arte marcial e também na composição.

Este aprofundamento da questão do *ma* levaram o autor a uma releitura dos conceitos de silêncio e de repetição. O lugar do silêncio na composição musical é algo bastante subjetivo, variando de compositor para compositor. Mas uma redescoberta do silêncio como algo mais do que o simples espaço entre as notas, ou antes e depois destas, a partir da perspectiva do *ma*, trouxe uma re-significação do silêncio e do seu lugar na composição. Além disso, a questão da prática do kung-fu contribuiu para esta compreensão de silêncio, na medida em que uma relação análoga entre o espaço entre os gestos físicos da prática marcial e os silêncios da composição surgiu durante o processo de escrita da música.

Uma nova compreensão do silêncio também enriqueceu as possibilidades discursivas deste na paleta de recursos do compositor: não mais como mera ausência, e sim como presença ativa, tornou-se mais fácil compreender as relações entre o silêncio e os outros elementos componentes da arquitetura musical.

Também a questão da repetição, trazida juntamente com o *ma* do universo da prática anterior do autor, protagonizou uma mudança significativa no *modus operandi* da composição musical. A descoberta da repetição do diferente, segundo a elaboração de Ferraz, se estabeleceu como uma janela criativa a ser explorada com uma aplicação extremamente prática para a composição: a volta constante à música durante a composição, na busca de uma compreensão aprofundada de todas as relações ali incluídas explícita e implicitamente. Esta descoberta se relaciona com a questão do silêncio, na medida em que uma nova visão deste foi possível através deste processo de constante volta em busca de uma repetição criativa.

A questão do gesto apresentou-se como um desafio significativo, e em contraste com o *ma*. Enquanto a pesquisa em torno deste conceito girou em torno de um processo de descoberta de um universo de referências filosóficas e estéticas já incluído em uma tradição específica – neste caso, a herança da arte tradicional japonesa –, no caso do gesto a problemática foi uma de elaboração teórica. Partindo de uma série de revisões bibliográficas, a pesquisa centrou-se no trabalho de Sullivan e no de Wishart, e aí encontrou abertura para desenvolver uma conceituação instrumental de gesto e, ao mesmo tempo, uma abertura que possibilitou a ligação da discussão do gesto com a questão do *ma*, base estética para a crítica da forma na tradição organicista e para apontar um caminho criativo.

Deste modo, desenvolver um referencial teórico de gesto, voltado para este propósito de reconfiguração e manipulação gestual, foi o desafio criativo central desta dissertação, pois a ponte criada serviu, na prática, para a composição em cima de gestos da peça *Anima*. Era

necessário “trazer” a questão do *ma* para dentro do universo da prática da composição, e a discussão em torno do gesto possibilitou esta relação de maneira eficiente, verificada durante o próprio exercício criativo.

É necessário tecer um comentário em relação à questão da repetição. Foi a janela aberta pela redescoberta da repetição no processo de composição que permitiu o desenvolvimento de todo o ferramental descrito na discussão da composição: a criação de cada um dos gestos na composição, as várias reconfigurações possíveis destes gestos, a sobreposição de gestos e a criação de gestos sequenciais, o agrupamento gestual em estruturas maiores. Este desenvolvimento foi possibilitado por uma abordagem pautada na repetição do diferente.

A questão do silêncio, desenvolvida *a priori* para integrar a discussão a respeito do *ma*, acabou assumindo proporções maiores: não só se criou uma relação entre silêncio e estética, partindo do *ma*, mas dentro do processo de elaboração do referencial teórico para o gesto, o silêncio assumiu importância também em relação direta com esta argumentação – devido à sua natureza distinta, a participação do silêncio em qualquer configuração possível necessitou de um desenvolvimento específico em termos de gesto, como visto no final do capítulo *Gesto, Reconfiguração e Silêncio* – e interferiu na composição de maneira bastante forte, tanto em termos de concepção quanto em termos de sonoridade na peça resultante.

A peça *Anima* foi escrita em paralelo com estes processos de descoberta e elaboração teórica. Inicialmente, vários gestos foram experimentados em separado. A música nasceu dos procedimentos de reconfiguração, as diversas manipulações e introdução destes gestos. A escolha de instrumentos levou em conta as possibilidades gestuais, indo desde meios mais melódicos até outros, percussivos por natureza. Esta mistura contribuiu para a diversidade na gama de gestos da composição.

Correndo o risco da subjetividade, o autor acredita que o pensamento gestual utilizado no processo de composição ajudou a resolver alguns dos conflitos que deram origem à pesquisa.

A experiência prévia de outros âmbitos de saber em termos de espaço, ritmo, silêncio, movimento e relação entre gestos, tudo foi aproveitado durante o processo de composição, culminando em uma modificação destes processos e num progressivo amadurecimento da linguagem musical do compositor. Como mencionado, a repetição foi crucial para este amadurecimento e abriu a possibilidade de olhar para os elementos da composição, incluindo o silêncio, de uma perspectiva menos rígida: um caminho alternativo que auxiliou a composição musical.

O processo de descoberta associado a esta pesquisa foi importante, e dois aspectos se sobressaem ao final desta dissertação. O primeiro deles diz respeito à pesquisa do próprio autor. Com efeito, a pesquisa contribuiu tanto no aspecto prático da composição quanto na reflexão a respeito desta.

O segundo aspecto diz respeito a uma abertura, no que concerne a futuros desenvolvimentos acadêmicos, para a questão do gesto em música *especificamente* no campo da composição musical. Tendo se mostrado efetivo na prática, o desenvolvimento desta abertura apresenta uma série de possibilidades composicionais.

Deixando claro que, de acordo com a concepção de *ma*, a busca não é por um engessamento do impulso criativo. Pelo contrário. É a busca de uma composição coesa, responsável, relevante e visceralmente ligada com este impulso criativo.

Referências

- ADORNO, Theodor W. On The Problem Of Musical Analysis. *Musical Analysis* 1:2. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1982.
- BAKHTIN, M. M. The Problem of Speech Genres. **Speech Genres and Other Late Essays**, Tradução de Vern W. McGee. Texas: University of Texas Press, 1986, p.60-102.
- BENNET, Victor. The Dowry of Silence; **Music & Letters**, v.19, nº1, 1938, p.61-66.
- BERGER, Donald Paul. The Shakuhachi and the Kinko Ryu Notation. **Asian Music**, v. 1, nº 2, 1969, p.32-72.
- BERRY, W. Structural Functions in Music. Prentice Hall, 1976.
- BOULEZ, P. A Música de Hoje. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____ A Música de Hoje 2. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____ Apontamentos de Aprendiz. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BROWN, Robert. Learning through Ritual: An Exploration of the Tea Ceremony Provides Insight into Japanese Sensibilities of Design. **CEBE Transactions**, v. 4, nº 1, Abril 2007, p. 55-75 (21).
- BUŽAROVSKI, Dimitrije. Generative Ideas in the Aesthetics of Music. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, v.17, nº2, 1986, p.163-184).
- CADOZ, Claude e WANDERLEY, Marcelo. Gesture – Music. **Trends in Gestural Control of Music**. Ircam Centre Pompidou, 2000.
- CARTER, Tim. Music in the Late Renaissance & Early Baroque Italy. Batsford, 1992.
- CHILDS, Barney e SCHWARTZ, Elliot. Contemporary Composers on Contemporary Music. Holt, Rinehart and Winston, 1967.
- CLIFTON, Thomas. The Poetics of Musical Silence. **The Musical Quarterly**, V.62, nº2, 1976, p.163-181.
- COPLAND, Aaron. Our New Music. New York: Whittlesey House, 1941.
- CRONIN, Tania; TAKEMITSU, Tōru; TANN, Hilary. Afterword. **Perspectives of New Music**, v. 27, nº 2, 1989, p. 205-214.
- DAHLHAUS, C. Foundations of Music History. Tradução de J. B. Robinson. Cambridge University Press, 1983.

DELICATA, Rob e NORRIS, Robert. Space and Time in Taido. Disponível em: <http://www.wolf.ox.ac.uk/clubs/taido/files/space_and_time.pdf>. Acesso em: 20 julho 2007.

EWEN, D. The Complete Book of 20th Century Music. Prentice Hall, 1959.

FERRAZ, Sílvio. Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea. São Paulo: EDUC, 1998.

GRIFFITHS, P. A Música Moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1978.

GRITTEN, Anthony e KING, Elaine. Music and Gesture. Ashgate Publishing, 2006.

HERD, Judith Ann. The Neonationalist Movement: Origins of Japanese Contemporary Music. **Perspectives of New Music**, v. 27, n° 2, 1989, p. 118-163.

HOPPIN, R.H. Medieval Music. Norton, 1978.

IKUYA, Kitahara. The encyclopedia of musical instruments: The Shakuhachi. Tokyo: Ongakusha, Japan, 1990.

KERMAN, Joseph. Musicologia. Tradução de Álvaro Cabral. Martins Fontes, 1987.

_____ Write All These Down: Essays on Music. Berkeley: University of California Press, 1994.

KIRBY, F.E. Music in the Classical Period. Schirmer, 1995.

KOSTKA, Stefan. Materials & Techniques of 20th Century Music. Prentice Hall, 1999.

LEPENDORF, Jeffrey. Contemporary Notation for the Shakuhachi: A Primer for Composers. **Perspectives of New Music**, v. 27, n° 2, 1989, p. 232-251.

LESTER, J. Analytic Approaches to 20th century Music. Norton, 1989.

LISSA, Zofia. Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v.22, n° 4, 1964, p.443-454.

MAY, E. editora. Musics of Many Cultures. University of California Press, 1980.

McCHORD, Michael A.: The Utterance as Speech Genre in Mikhail Bakhtin's Philosophy of Language. University of Nevada, English Department, 1999.

MEYER, Leonard. B. Emotion and Meaning in Music. University of Chicago Press, 1956.

_____ Music, the Arts and Ideas. University of Chicago Press, 1994.

PRITCHETT, J. The Music of John Cage. Cambridge University Press, 1993.

RAYNOR, H. História Social da Música. Tradução de Nathanael Caixeiro. Jorge Zahar, 1981.

REESE, G. Music in the Renaissance. Norton, 1959.

REYNOLDS, Roger e TAKEMITSU, Toru. A Jostled Silence: Contemporary Japanese Musical Thought (Part One). **Perspectives of New Music**, v. 30, nº 1, 1992, p. 22-35.

RINK, John. Music and Gesture. **The British Journal of Aesthetics**, v. 47, nº 2, 2007, p. 224-226.

ROSS, Nancy Wilson. The World of Zen: An East-West Anthology. New York: Random House, 1960.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentals of Musical Composition. London: Faber and Faber, 1970.

SCRUTON, Roger. The Aesthetics Of Music. Oxford: Oxford University Press, 1997

_____ The Aesthetic Understanding. St. Augustine's Press, 1998.

SHIGEO, Kishibe. The traditional music of Japan. Tokyo: Ongaku no Tomo Sha, 1984.

STOCK, Cheryl. The Interval Between...The Space Between...: Concepts of Time and Space in Asian Art and Performance. **Time and Space in Asian context: Contemporary Dance in Asia**. World Dance Alliance, 2005, p. 17-38.

STRAVINSKY, Igor. Poética Musical em 6 Lições. Tradução de Luiz Paulo Horta. Jorge Zahar Editora, 1996.

STROHM, R. The Rise of European Music. Cambridge University Press, 1993.

SULLIVAN, Mark Valentine. The Performance of Gesture: Musical Gesture, Then, and Now. Urbana, Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign, 1984. Tese de Doutorado.

TARUSKIN, Richard. The Poietic Fallacy. **The Musical Times**, Spring 2004.

WEISGARBER, Elliot. The Honkyoku of the Kinko-Ryu: Some principles of Its Organization. **Ethnomusicology**, v. 12, nº 2, 1968, p. 313-344.

WISHART, Trevor. On Sonic Art. Netherlands: Harwood Academic Publishers, 1996.

HOUAISS, Antônio e PILLAR Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.